

51302

1954. 1-2. m.

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT TUDOMÁNYOS
FOLYÓIRATA

1954.

1. SZÁM



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1954

FŐSZERKESZTŐ:

FÜLEP LAJOS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:

GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:

DERCSÉNYI DEZSŐ

FELELŐS KIADÓ:

AKADÉMIAI KIADÓ IGAZGATÓJA

KIADÓHIVATAL:

BUDAPEST, V., ALKOTMÁNY-U. 21. TELEFON: 111-010

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ
ÉVENKÉNT 2 FÜZETBEN, 320 NAGYFORMÁTUMÚ (A/4) OLDALON JELENIK MEG
ELŐFIZETÉSI ÁRA 1 ÉVRE 100 FORINT

MEGREDELHETŐ AZ AKADÉMIAI KIADÓNÁL, BUDAPEST, V., ALKOTMÁNY-U. 21.
BANKSZÁMLA: 04.878.111-48. TELEFON: 111-010

ÖSSZEVONT SZÁMOZÁSÚ FÜZETEK MEGJELENÉSE MIATT
AJÁNLATOS AZ ÉVI ELŐFIZETÉSI DÍJAT EGYÖSSZEGBEN BEFIZETNI

A kiadásért felelős: az Akadémiai Kiadó igazgatója. — Műszaki felelős: Tóth Ferenc
Kézirat érkezett 1954. III. 5. Terjedelm: 24 1/2 (A/5) ív. Példányszám 500, 197 ábra.

Akadémiai nyomda, Gerlőczy-u. 2. — 30428/54 — Felelős vezető: ifj. Puskás Ferenc.

TARTALOMJEGYZÉK

A Művészettörténeti Értesítő 1954. évi kötetéhez

<i>Aggházy Mária</i> ism. Garas Klára: Magyarországi festészet a XVII. században	307—308
<i>Aradi Nóra</i> ism. A Művészettörténeti Kiskönyvtár sorozat	180—182
<i>Aradi Nóra</i> ism. A realizmus nagymesterei sorozat	308—310
<i>Aradi Nóra</i> ism. Wilhelmb Gizella: Than Mór	310—311
<i>Bacher Béla</i> : Verescsagin és a korabeli magyar műkritika	148—159
<i>Balogh Jolán</i> : A magyarországi négysarokbástya várkastélyok	247—252
<i>Baranyai Béláné</i> : Adatok a magyar falusi templomok berendezéstörténetéhez	265—269
<i>Barcsay Jenő</i> : Művészeti anatómia, ism. <i>Pataky Dénes</i>	179
<i>Banner János—Jakabffy Imre</i> : A középduanamedence régészeti bibliográfiája a legrégibb időktől a XI. századig, ism. <i>Dercsényi Dezső</i>	313—314
<i>Bedő Rudolf</i> : Alexandra Pavlovna magyarországi arcképe és egyéb képmásai	140—147
<i>Bertalan Vilmos</i> : Dürer, ism. <i>Aradi Nóra</i>	180—181
<i>Bertalan Vilmos</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	190
<i>Bertalan Vilmosné</i> : Faenzai majolikátalak a budavári ásatás anyagából	106—113
<i>Bényi László</i> — Supka Magdolna: Zichy Mihály, ism. <i>Németh Lajos</i>	176—177
<i>Borbíró Virgil</i> ism. Kardos György: A magyar klasszicista építészet	175
<i>Borbíró Virgil</i> ism. Rados Jenő: A magyar klasszicista építészet hagyományai és Zádor Anna: A magyar klasszicizmus építészeinek társadalmi helyzete	175—176
<i>Borsos Béla</i> : A magyar üvegművesség története a reformkorban és az elnyomatás idején I.	253—260
<i>Borsos László</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	190
<i>Czagány István</i> : A budapesti I. ker. XI. Ince pápa tér 4. sz. épületen végzett műemléki kutatások és helyreállítások eredményei	279—301
<i>Csatkai Endre</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	191
<i>Csemegi József</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	189
<i>Dávid Katalin</i> : Courbet, ism. <i>Aradi Nóra</i>	308—309
<i>Dercsényi Dezső</i> : Visegrád műemlékei, ism. <i>Lux Kálmán</i>	173—174
<i>Dercsényi Dezső</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	192
<i>Dercsényi Dezső</i> ism. Radocsay Dénes: A középkori Magyarország falképei	303—307
<i>Dercsényi Dezső</i> ism. Banner—Jakabffy: A középduanamedence régészeti bibliográfiája a legrégibb időktől a XI. századig	313—314
<i>Dercsényi Dezső</i> ism. Győrffy György: A szávaszentdemeteri görög monostor XII. századi birtokösszeírása	314—315
<i>Dercsényi Dezső</i> ism. Horváth János: Árpád-kori latin nyelvű irodalmunk stílusproblémái	315—316
<i>Dobai János</i> ism. V. M. Zimenko: A szovjet arcképfestészet	178—179
<i>Dobai János</i> : Szurikov, ism. <i>Aradi Nóra</i>	309—310
<i>Domanovszky György</i> : Mezőcsáti kerámia, ism. <i>Tombor Ilona</i>	312
<i>Entz Géza</i> : Harina (Herina) románkori temploma	20—33
<i>Fenyő Iván</i> : Lucas Cranach ismeretlen korai műve	72—80
<i>Fitz Jenő</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	189
<i>Fülep Lajos</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	189
<i>Garas Klára</i> : A korai németalföldi festészet néhány problémája	49—69
<i>Garas Klára</i> : A magyarországi festészet a XVII. században, ism. <i>Aggházy Mária</i>	307—308
<i>Gádor Endre—Pogány Ö. Gábor</i> : Magyar szobrászat, ism. <i>Soós Gyula</i>	174
<i>Genthon István</i> : Ferenczy Károly, ism. <i>Aradi Nóra</i>	181
<i>Genthon István</i> ism. Szilágyi János György: Görög művészet	302
<i>Genthon István</i> ism. Ghetti—Ferrua—Josi—Kirschbaum: Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940—1949	302—303
<i>Gerevich László</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	186, 193—194
<i>Gerevich Tibor</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	186
<i>Gerő László</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	192
<i>Győrffy György</i> : A szávaszentdemeteri görög monostor XII. századi birtokösszeírása, ism. <i>Dercsényi Dezső</i>	314—315
<i>Házi Jenő</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	188

<i>Héjjné, Détári Angéla</i> : Niellós orosz szelence az Iparművészeti Múzeumban	261—263
<i>Horler Miklós</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	189—190
<i>Horváth János</i> : Árpád-kori latin nyelvű irodalmunk stílusproblémái, ism. <i>Dercsényi Dezső</i>	315—316
<i>H. Takács Marianna</i> : A pácini kastély	123—130
<i>Kardos György</i> : A magyar klasszicista építészet, ism. <i>Borbíró Virgil</i>	175
<i>Katonáné, Czobor Ágnes</i> : Sebastiano Ricci ismeretlen képei	130—138
<i>Katonáné, Czobor Ágnes</i> : Caravaggio fiatalkori önarcképei	223—231
<i>Kádár Zoltán</i> ism. <i>Moravcsik Gyula</i> : Bizánc és a magyarság	172—173
<i>Körner Éva</i> ism. <i>Végvári Lajos</i> : Szolnoki művészet 1850—1950	182—185
<i>Lux Kálmán</i> ism. <i>Dercsényi Dezső</i> : Visegrád műemlékei	173—174
<i>Maksay László</i> : Székely Bertalan, ism. <i>Aradi Nóra</i>	181
<i>Manga János</i> : Egy dunántúli faragó pásztor, ism. <i>Tombor Ilona</i>	312
<i>Meller Péter</i> : Leonardo rajzai a Divina Commediához	179—222
<i>M. Kiss Pál</i> : Rjepin, ism. <i>Aradi Nóra</i>	180
<i>M. Kiss Pál</i> : Velázquez, ism. <i>Aradi Nóra</i>	181
<i>Mihalik Sándor</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	190
<i>Mollay Károly</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	192
<i>Moravcsik Gyula</i> : Bizánc és a magyarság, ism. <i>Kádár Zoltán</i>	172—173
<i>Nagy Emese</i> : A székesfehérvári István-koporsó keletkezése	101—106
<i>Németh Lajos</i> ism. <i>Bényi—Supka</i> : Zichy Mihály	176—177
<i>Oelmacher Anna</i> : Munkácsy Mihály, ism. <i>Aradi Nóra</i>	180
<i>Pataky Dénes</i> ism. <i>Barcsay Jenő</i> : Művészeti anatómia	179
<i>Patek Erzsébet</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	188—189
<i>Péczely Béla</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	190
<i>Pigler Andor</i> : A pártfogolt művészet. Ikonográfiai adatok a képzőművészeti akadémiák történetéhez	3—19
<i>Pigler Andor</i> : Megjegyzések Garas Klára cikkéhez	70—71
<i>Pigler Andor</i> ism. <i>Vayer Lajos</i> : Rembrandt	174—175
<i>Pogány Frigyes</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	186—187
<i>Pogány Ö. Gábor</i> , ld. <i>Gábor Endre</i>	
<i>Rabinovszky Máriusz</i> : Leonardo, ism. <i>Aradi Nóra</i>	180
<i>Radnóti Aladár</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	191—192
<i>Radocsay Dénes</i> : A középkori Magyarország falképei, ism. <i>Dercsényi Dezső</i>	303—307
<i>Rados Jenő</i> : A magyar klasszicista építészet hagyományai, ism. <i>Borbíró Virgil</i>	175—176
<i>Rados Jenő</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	187
<i>Rajnai Miklós</i> : Szinnyi Merse Pál, ism. <i>Ybl Ervin</i>	177—178
<i>Rajnai Miklós</i> : Szinnyi Merse Pál, ism. <i>Aradi Nóra</i>	180
<i>Redő Ferenc</i> : A IV. magyar képzőművészeti kiállítás	160—171
<i>Soós Gyula</i> : Magyar történelmi kisplasztika a XIX. században	92—100
<i>Soós Gyula</i> ism. <i>Gábor—Pogány</i> : Magyar Szobrászat	174
<i>Supka Magdolna</i> ld. <i>Bényi László</i>	
<i>Székely György</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	187—188
<i>Szilágyi János György</i> : Görög művészet, ism. <i>Genthon István</i>	302
<i>Sz. Lajta Edit</i> : A »Nagy szent család« ikonográfiája	34—48
<i>Tombor Ilona</i> : Rómer Flóris útijegyzetei	276—278
<i>Tombor Ilona</i> ism. Magyar népi díszítőművészet, — <i>Manga</i> : Egy dunántúli faragó pásztor, — <i>Domanovszky</i> : Mezőcsáti kerámia	312
<i>Tompos Ernő</i> : Cimertani adalék a soproni Szent Mihály templom építéstörténetéhez	264
<i>Vargha László</i> : Klasszicista jelleg a nagykunsági népi építészetben	81—91
<i>Vayer Lajos</i> : Rembrandt, ism. <i>Pigler Andor</i>	174—175
<i>Vayer Lajos</i> : Rembrandt, ism. <i>Aradi Nóra</i>	180
<i>Vayer Lajos</i> : Hozzászólás a soproni topográfiához	190—191
<i>Végvári Lajos</i> : Szolnoki művészet 1850—1950, ism. <i>Körner Éva</i>	182—185
<i>Végvári Lajos</i> : Szőnyi István	232—246
<i>Voit Pál</i> : Magyar keramikatörténeti tanulmányok I.	113—122
<i>Wilhelm Gizella</i> : Than Mór, ism. <i>Aradi Nóra</i>	310—311
<i>Ybl Ervin</i> : Bernini-stílusú kápolna Párizsban	138—139
<i>Ybl Ervin</i> ism. <i>Rajnai Miklós</i> : Szinnyi Merse Pál	177—178
<i>Zádor Anna</i> : A magyar klasszicizmus építészeinek társadalmi helyzete, ism. <i>Borbíró Virgil</i>	175—176
<i>Zádor Anna</i> : Goya, ism. <i>Aradi Nóra</i>	180
<i>Zimenko, V. M.</i> : A szovjet arcképfestészet, ism. <i>Dobai János</i>	178—179
<i>Zsindely Endre</i> : Mányoki Ádám levelei Ráday Pálhoz	270—276

MUTATÓK

A Művészettörténeti Értesítő 1954. évi kötetéhez

A dűlt számok képekre utalnak

Műemlékek és műtárgyak szerint

Aachen, Suermondt Museum 69
 Acsa, ev. templom 269
 —, r. k. templom 266
 Ács, síremlék 278
 Adásztevel, kolostor 278
 —, rk. templom 278
 Ákos, r. k. templom 20, 28
 Alsókéked, kastély 130
 Alsómiccsinye, várkastély 251
 Alsónémedi, r. k. templom 266
 Alsópetény, r. k. templom 267
 Alsórákos, várkastély 251
 Amsterdam, Rijks Museum 39
 Annaberg, Szt. Anna-templom 42
 Antwerpen, Museum 5, 10, 39
 Apornindszent, r. k. templom 266, 267
 Aquila, vár 247, 248, 249, 252
 Aquincum, kőtár 101
 Aracs faragvány 314
 Aranyosmedgyes, várkastély 126, 127, 127, 128, 249, 250, 250
 Arthelsdorf, oltár 40, 41
 Árva, vár 308
 Aszód, ev. templom 269
 —, r. k. templom 266
 Athén, Akropolis 302
 —, Akropolis Museum 302
 —, Theseion 302
 Augsburg, Maximilian Museum 42, 80
 Baranow, vár 130
 Bántornya, falkép 103
 Bártfa, városház 128
 Bercel, r. k. templom 265
 Berkenye, r. k. templom 267
 Berlin, Deutsches Museum 5, 8
 —, Kaiser Friedrich Museum 41, 42, 60, 71, 80, 136, 137
 —, Kupferstich Kabinett 64, 78
 —, Museum 61, 63, 64, 69, 71, 80, 199, 202, 208, 212, 214
 Beszterce, ev. templom 29
 Bethlenszentmiklós, várkastély 252
 Bécs, Akadémia 78, 80, 45
 —, Albertina 4, 7, 18, 59, 60, 63, 69, 78
 —, Barokkmuseum 8, 17
 —, Bondy gyűjtemény 80
 —, Breuner palota 5, 9
 —, Figdor gyűjtemény 80
 —, Kunsthistorisches Museum 3, 6, 46, 69, 72, 80
 —, Schottenstift 72, 78
 Bieselbach, oltár 41, 42
 Biharnagybajom, parasztház 83, 85, 89
 Bodrogonostorszeg, kőfaragvány 214
 Bodony, r. k. templom 266
 Bonchida, várkastély 251
 Bonyha, várkastély 251

Borosjenő, várkastély 251
 Bögöz, falkép 306
 Bruney, Maison de Plaesance 139
 Braunschweig, Museum 65, 65
 Brüsszel, Arenberg gyűjtemény 52
 —, Museum 42, 43
 Buda, vár 250
 Budapest, belvárosi templom 303
 —, Főv. Tört. Múz. 96, 143, 144, 254, 256
 —, Hentzi emlék 92
 —, Ince pápa tér 4. 279—301, 280—299
 —, Iparművészeti Múzeum 114, 114, 257, 258, 261, 262
 —, Nemzeti Múzeum 173
 —, Ráday Könyvtár 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80
 —, Szépművészeti Múzeum 3, 7, 10, 13, 45, 49, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 70, 70, 71, 72, 80, 93, 93, 94, 94—99, 100, 130—137, 131, 133, 178, 223
 —, Történeti Képcsarnok 142
 Budatétény, romok 278
 Buják, r. k. templom 266
 —, vára 278
 Buzita, kastély 129

Caen, Museum 7
 Caprarola, vár 247
 Cambridge, Museum 7
 Caub, vár 173
 Cered, r. k. templom 269
 Chatsworth, oltárkép 38
 Chrudim, oltár 45
 Civita Castellana, vár 247, 252
 Civita Vecchia, Fortezza 250, 252

Csanád, monostor 315
 Csaroda, templom 28
 Csemér ev. templom 269
 Csepel, templom 278
 Cserhátsurány, r. k. templom 266
 Csécse, r. k. templom 266
 Csikszerecs, Mikóvár 250, 252
 Csikvánd, vár 277
 Csopak, templomrom 277

Darmstadt, Museum 36, 37, 36
 Deáki, r. k. templom 27, 28
 Debrecen, ref. nagytemplom 277
 Delhi, Kottubi mecset 152
 Dessau, Museum 60
 Déva, Magna Curia 252
 Diósjenő, r. k. templom 266
 —, vár 247, 252
 Dobronhegy, templom 277
 Dortmund, Propsteikirche 39, 39
 Drezda, Kupferstich Kabinett 60, 62, 62, 63
 —, Katalin-oltár 72, 76, 76, 77, 78, 80
 Dubravica, oltár ld. Bpest, Szépm. Múz.

Dunaalmás, kolostorrom 278
 Dunaharaszti, r. k. templom 265, 266
 Durnava, Id. Somlyóvásárhely

Ecsed, vár 250, 252
 —, r. k. templom 267, 268
 Ecsér, templomrom 278
 Eger, vára 250
 —, múzeum 116, 116—120
 Egeres, várkastély 250
 Egervár, r. k. templom 174
 —, várkastély 250
 Egyházasserge, r. k. templom 266
 Egyházasdengeleg, r. k. templom 268
 Eperjes, r. k. templom 267, 276
 Erdőbénye, templom 128
 Erdőtárcsa, r. k. templom 265
 Érsekújvár, vára 250
 Esztergom, falkép 303, 306
 —, Főegyházmegyei könyvtár 351
 —, királyi palota 33, 113—116
 —, múzeum 116, 116, 117
 —, porta speciosa 172, 308

Fehéregyháza, várkastély 250
 Feldebrő, templom 173, 305, 353
 Firenze, Biblioteca Marucelliana 224, 223
 —, Coll. R. Longhi 226, 230
 —, dóm 218
 —, Uffizi 221, 226, 226, 229, 230, 247, 248
 Frics, várkastély 126, 127, 252
 Frigyesvágás, várkastély 126
 Fogaras, várkastély 251
 Fonyód, vár 278

Gacsina, kastély 140
 Galgóc, r. k. templom 267
 Garam(bars)szentkereszt, vára 250, 251
 Garamszentbenedek, bencés kolostor 215
 Gatja, r. k. templom 266
 —, ev. templom 269
 Gács, vára 250
 Geletnek, várkastély 250
 Gengely, r. k. templom 265
 Gent, S. Bavo 52, 57, 67, 68, 70, 71

Gyalu, vár 125
 Gyón, ref. templom 269
 Győr, székesegyház 304
 —, vár 250
 —, zsinagóga 277
 Gyula, vára 129
 Gyulafehérvár, bazilika 27

Hampton Court, Galerie 132
 Hannover, Kestner Museum 6, 18
 Harina, r. k. templom 20, 29
 —, udvarház 29
 Hatvan, r. k. templom 266

- Hága, Museum 58
Hédervár, várkastély 250
Hévíz, templom 265
Hidegség, falkép 305
Hódmezővásárhely, ref. templom 269
Homokterenye, r. k. templom 266
- India, Tadzs Mahal 148, 151
Isztimér, templomrom 278
Izsák, r. k. templom 266
- Ják, r. k. templom 20, 27
Jásd, r. k. templom 278
Jobbágyi, r. k. templom 268
- Karakó, várkastély 277
Karcag, Állami kórház 82
—, parasztház 81
—, ref. iskola 82
—, Varró Sámuel u. 6. 82
Karcsa, templom 129
Kassa, dóm 308
—, Mária látogatás oltár 41
—, múzeum 38
Kazanlik, sírkamra 302
Kálló, vár 250
Kecskemét, Mária kápolna 266
—, ref. templom 269
Kecskés vára 27
Kereki, templom 278
Keréllőszentpál, várkastély 251
Kerepes, r. k. templom 265
Keresd, várkastély 247
Kisbun, várkastély 251
Kishartyán, r. k. templom 266
Kiskunszentmiklós, r. k. templom 266
Kismarton, kastély 252
Kispeleske, templom 172
Kistarcsa, templomrom 278
Kistárkány, kastély 125
Kreutzenstein, Wilczek gyűjtemény 65
Krumau, kastély 126, 129
—, városháza 126, 129
Kolozsvar, falkép 303
—, Parkas utcai ref. templom 25
—, kollégium 175
—, Wolphard ház 128
Komárom, vár 278
Komlóskeresztes, r. k. templom 127
Konstantinápoly, császári palota 172
—, Szt. Julián egyház 315
Kóka, r. k. templom 165
Kökényes, r. k. templom 266
Köln, Wallraf-Richartz Museum 37, 39, 40, 78
Kőszeg, falkép 303
Köveskál, templomrom 277
Kunhegyes, ref. templom 90
Kunmadaras, parasztház 84, 85
Küküllővár, templom 28
—, várkastély 125, 251
- Leibicz, Szt. Anna oltár 45
Leningrád, Eremitage 7, 225, 229, 226, 228
Lébény, r. k. templom 20, 27, 28
London, British Museum 200, 209, 211, 215, 215, 220, 220, 221, 221
—, National Gallery 38
—, Viktoria and Albert Museum 106, 109, 111, 112
Lőcse, Szt. Anna oltár 45
—, városháza 307
- Lugano, Thyssen Bornemissza gyűjtemény 49, 50, 51
Lübeck, Anna Museum 42
- Madrid, Prato 38
Magyarvaskő, r. k. templom 266
Mainz, Busch gyűjtemény 58
Majsa, r. k. templom 266
Mantova, Ch. S. Benedetto 217
—, Palazzo D'Este 201
Marót, érseki nyaraló 114, 115, 121, 122
Márkusfalva, várkastély 251
Mátraszöllős, r. k. templom 266, 268
Mátraverebély, r. k. templom 265, 266, 277
Mezőtur, Bajcsy Zsilinszky út 5—7 sz. 83
—, ref. templom 83
Milano, Coll. Heilmann 136
Mindelheim, Liebfrauen kápolna 41, 43
Miskolc, múzeum 119, 120
Monok, Andrassy kastély 130
Monor, ref. templom 265
Moszkva, Kreml 150
—, Novo-Gyevics kolostor 126
Munkács, vár 129
Murau, Annenfriedhof 42
Mönchschorf, Id. Harina
München, Alte Pinakothek 8, 14, 80
—, Bayerisches National-Museum 41, 42, 72
—, Graphische Sammlung 130
- Nagybiccse, várkastély 251
Nagycenk, dombormű 221
Nagykapornak, r. k. templom 20, 28
Nagykálló, vár 249
Nagykátá, r. k. templom 265
Nagyigmánd, ref. templom 277
Nagysáros, várkastély 251
Nagyszében, Brukenthal Museum 27, 27, 32
Nagyugróc, vár 251
Nádújfalu, templom 265
Nemespécse, ref. templom 278
Neszmély, síremlék 278
Neustift, Stiftungsgalerie 78
New York, Metropolitan Museum 53, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 69, 225, 226, 227, 227
Nemetújvár, r. k. templom 268
Nézsá, r. k. templom 267
Nógrád, vár 278
Nógrádkálló, r. k. templom 265, 266
Nógrádsáp, r. k. templom 265, 278
Nógrádverőce, r. k. templom 267
Norcia, vár 250, 250
Nörre Broby, oltár 42
Nőtincs, r. k. templom 265, 267
Nürnberg, Germanisches Museum 42, 80
Nyíregyháza, ref. templom 278
- Óbuda, Császármalom 252
Oberfallach, oltár 46
Ócsa, ref. templom 266, 303, 305
Oldenburg, Grossherzogliche Sammlung 140, 140, 145
Olthévíz, várkastély 251
Oroszlános, monostor 315
Ortenberg, oltár 45
Osnabrück, püspöki palota 39
- Ottenschlag, vár 252
Ózd (Alsó Fehér m.) várkastély 251
Oxford, Ashmolean Museum 109
- Pácín, várkastély 123—130, 124—128
—, templom 126—129
Padova, Cap. Eremitani 78
Pannonhalma, bencés kolostor 315
Párizs, Académie Royale de Peinture et de Sculpture 4
—, Chapelle des Irlandais 138, 139, 139
—, D'Hautpoul gyűjt. 8
—, Hôtel des Invalides 139
—, Louvre 8, 11, 15, 16, 60, 138, 201
—, magángyűjtemény 137
—, Masson gyűjtemény 69
—, Mortiner—Schiff gyűjt., 109, 112
—, Musée de Cluny 111, 112
—, St. Germain des Près 139
—, Val'de Grace templom 138
Pentel, monostor 315
Pest, Invalidus ház 5
Philadelphia, Museum 59
Pusztakéttős, urilak 82
Püspökhátvan, r. k. templom 265
Podolin, harangtorony 126
Pozsony, királyi palota 262, 307
- Radnót, várkastély 250
Radstadt, Schloss Tandalier 252
Rajka, lakóház 277
Ráckeve, templom 304
Rátót, ref. templom 278
Rimaszombat, múzeum 174
Róma, Accademia de San Luca 223, 230
—, Barberini gyűjt. 228
—, Galleria Borghese 223, 224, 224, 225, 226, 226, 227
—, Nero cirkusz 302, 303
—, Palazzo Chigi 175
—, Palliusok mausoleuma 303
—, S. Andrea al Quirinale 138, 138, 139
—, S. Luigi dei Francesi 223, 224, 230
—, S. Stefano in Piscinula 303
—, S. Stefano degli Ungari 303
—, S. Pietro 216, 302, 303
Rotterdam, Boymans Museum 69
Rottweil, Lőrinc kápolna 41
Rudabánya, falkép 303
- Salzburg, Franciskanerkirche 268
Sankt Florian, kolostor 49, 55, 58, 59, 60, 62, 63
Sárospatak, vár 123, 129, 247
Sárvár, várkastély 307
Sásd, templomrom 277
Ségesd, oltár 45
Siena, Biblioteca Comunale 247, 247
Somlyóvásárhely, kolostor 14
Sopron, káptalanterem 191
—, múzeum 189, 190, 192
—, Storno gyűjt. 186
—, Szt. Háromság szobor 188, 191
—, Szt. György utca 11, 54, 190
—, Szt. Lélek templom 188
—, Szt. Mihály templom 192, 193, 264
—, Új u. 16. sz. 187, 190
—, vár 192, 193
—, városháza 307
—, Zetl—Langer gyűjt. 191

Sopronbánfalva, falkép 305
Sopronkeresztúr, várkastély 250
Sorokpolány, falkép 303
Sóstó, templomrom 277
Stockern, vár 252

Szamosújvár, vár 250
Szarvasgede, r. k. templom 268
Szatmár vára 250
Szászszentdemeter, apátság 173, 314, 315
Szentbenedek, udvarház 115
Szentmártonkáta, r. k. templom 266
Szezsímon, falkép 303
Szepeshely, falkép 306
Szepesszombat, oltár 44, 44
Szécső, r. k. templom 265
Székelyhida, vár 250
Székesfehérvár, kőtár 101, 101—105
—, múzeum 191, 106
Szigliget, templomrom 277, 278
Szinye, templom 127
Szmrecsány, Anna oltár 45
Szolnok, iskolaépület 83
—, múzeum 116
—, vártemplom 265
Szöny, r. k. templom 278
Szydłowiec, kastély 130
Szymbark, várkastély 130

Tarnaszentmária, templom 172
Tata, múzeum, síremlék, 278
—, vár 250
Teichstätt, vár 252
Tereske, templom 266
Terjén, r. k. templom 265, 266, 267
Tihany, bencés kolostor 315
Tiszaderzs, parasztház 84, 85, 88
Tiszaföldvár, ev. templom 83
Tiszafüred, Józsa-kúria 83
—, Lépcey-kúria 83
Tiszaigar, ref. lelkészlak 82
—, tanásház 88
Tiszaörs, parasztház 85
Tiszaörvény, parasztház 85
Tiszaszentimre, parasztház 87, 89
—, ref. lelkészlak 82
Tompaháza, 28
Torgau, oltár 45
Torino, Accademia Albertina 132, 135, 137, 146
—, Palazzo Reale 135
—, Revelli gyűjt. 135
Torna vára 129, ld. még Somlyó-vásárhely
Töttös(Tötés)kál, templomrom 277
Tratzberg, kastély gyűjt. 80
Tura, r. k. templom 265
Turin, Museum 207, 210, 219
Turkeve, Lacka-u. 1. sz. 83
—, ref. templom 83
Türje, Máriaoszlop 277

Ulm, Hutz oltár 42
Urbino, Palazzo Ducale 202, 217, 218
Utrecht, püspöki múzeum 39

Üllő, r. k. templom 265
Üröm, sírkápolna 144, 146, 146

Vatikán, könyvtár 202
Vác, székesegyház 269
Várad vára 250
Velemér, templom 278, 303

Velence, Accademia 130, 132, 132, 136, 197, 198, 203, 204, 205, 207, 210, 211
—, Palazzo Ca d'Oro 69
—, Palazzo Contarini del Bovolo 130
—, Palazzo Ducale 136
—, Istituto dei Penitenti 130
Veresegyháza, r. k. templom 266
Verseg, r. k. templom 266
Veszprém, falkép 303
Veszprémvölgy, bencés kolostor 315
Visegrád, királyi palota 114, 173, 174, 217
—, kolostorrom 173, 315
—, Salamon torony 173, 174
Vízoly, falkép 305
Vöröskő, vár 251

Windsor, Royal Collection 132, 197, 197, 198, 200, 201, 203, 204, 205, 205, 206, 206, 207—210, 210, 211, 213, 219, 220, 221, 251
Winterthur, Oscar Reinhart gyűjt. 80

Zagyvarékás, r. k. templom 266
Zboró, várkastély 251
Zsámbék, r. k. templom 265, 305
Zsira, templom 191

Művészek, kézművesek szerint

Festők, grafikusok :

Aba Novák Vilmos 183, 184
Aersten P. 60, 67, 69
Aggházy Gyula 182, 184
Algarotti 7
Allner P. C. 147
Amigoni, Jacopo 130, 138
Aquila János 306
Aquila, Pietro 5, 9
Álterer Meister der heilige Sippe 37, 39, 40, 40
Baegert, Derick 39, 39, 48
Balen, Hendrik van 3, 4, 12
Bandler, Johann 4
Bánhidi Andor 165
Bánó Endre 170
Barcsay Jenő 169, 179
Benedek Jenő 183
Belinszky 310
Berény Róbert 169
Bencze László 160, 161, 169
Benedek Jenő 161
Benczur 181
Berény 234
Bernáth Aurél 164, 165, 234, 237, 240, 241, 243
Bihari Sándor 183—185
Block, Benjamin 357
Bognár Magda 171
Boilly 142
Bokor Miklós 169, 170
Bonnard 232, 235
Borovikovszkij, W. I. 140, 141, 142, 144, 146, 147
Bosch, Hieronimus 69, 211
Braque 235
Breznay József 170
Brjullof 182
Brueghel, Jan id. 3, 65, 67
Brueghel Pieter 69, 238, 239, 240, 241

Botticelli 197—203, 202, 205, 208, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 221, 222
Bótos Sándor 183
Bottschild, Samuel 4
Bourdon, Sebastien 7
Bouts, Dirk 38, 60, 63, 67, 69
Böcklin 178
Böhm Pál 182, 184
Burke, Thomas 7

Campin, Robert 58
Caracci, Annibale 5, 9
Caravaggio 154, 223—231, 223—227, 229, 230
Carriere 232
Cézanne 232, 234, 242
Chiovini Ferenc 183
Christus, Petrus 60, 62, 66, 69
Cranach, Lucas 42, 45, 46, 72, 73—75, 76, 76, 77, 78, 79, 80
Courbet 178, 242, 308, 309
Coxi, Michael 67
Czetter Sámuel 144, 146, 147
Czöbel 134

Csanády László 169
Csáki Maronyák 161
Cserna Károly 32
Csernus Tibor 164, 171
Csók István 239

David, Gerard 49, 58—59, 67, 142
Deák Ébner Lajos 182, 184
Deiweil, Franz 143
Derkovits 237, 240, 241, 243, 244, 246
Detaillé 148
Diener Dénes Rudolf 161
Diósy Antal 170
Dobroszláv Lajos 170
Domanovszky Endre 160, 162, 163
Domján Balázs 170
Domokos László 166
Dorffmeister 190
Dorigny, Nicolas 4, 7
Doudyns, Willem 15
Duenwege testvérek 39, 48
Duray Tibor 169
Dürer Albert 69, 76, 78, 79, 80, 179, 180
Dycke, van 17

Edvi Illés Aladár 183
Egry József 168, 234
Elekffy Jenő 161
Elsheimer, Adam 7, 13
Ék Sándor 162, 166
Ernyei Zoltán 171
Eyck, Hubert van 51, 52, 57, 58, 65, 68, 69
Eyck, Jan van 51, 52, 57, 58, 60, 65, 67, 68, 69, 70, 71
Eyck testvérek 49, 52, 55, 57, 59, 64, 67, 68, 69

Fedotov 182
Feledi Gyula 170
Feledi (Flesch) Tivadar 183
Ferenczy Károly 181, 234, 235, 239, 240
Fényes Adolf 183, 184, 185, 237
Fischer 144, 147
Fisches Isaac 8
Flemallei mester 38, 58, 68
Flor 143, 143, 147
Fónyi Géza 165
Fragonard 130

- Gács Gábor 169
Geertgen, Tot sint Jans 39, 49, 58, 60
Gerard 158
Giordano, Luca 137
Giotto 242
Goes, Hugo van der 67, 69
Gordon György 165
Gossaert, Jan 67
Goya 180
Greuze 142
Grosz Arnold 170
Grünewald 72
Gundelfingen Gyula 178
Győri Miklós 170
- Hazael, P. Hugo 251
Hende Vince 170
Hertul festő 306
H. met de Bles 60
Hollandi mester 52, 62, 63
Hollar, Wenzel 7, 13
Huys, Peter 69
- Imre István 170
Istokovics Kálmán 170
- Jávor Pál 183
- Kaczián Ödön 183
Kaján Kálász 171
Kaas János 170
Kastenauer, Maximilian 8
Kauffmann, Angelica 7
Kaveczy Gyula 170
Kádár 160
Kádor György 162, 163
Kemény Zsigmond 163, 165
Kerti Károly 169
Kléh János 183
Kolozsvári Pál 170
Komjáti Gyula 170
Kondor Béla 169
Konecsni 160, 161, 162, 163
Konok Tamás 170
Kontuly Béla 165
Kósa Gábor 170
Kosztá József 184, 237, 242
Középrajnai mester 36, 36
Kraft Péter 259
Kreutzinger, Josef 143, 144, 147
Kristóf János 165
Krug 147
Kurucz D. István 161
- Lairesse, Gerard de 5, 8, 10, 14, 14, 15, 15
Lampi, I. B. ifj. 140, 140, 141, 142, 144, 146
—, I. B. id. 140, 142, 144, 146
Largilliere 12, 14
Lebrun, Charles 4, 12
—, Vigée 140, 141, 142, 143, 143, 144, 146, 147
Legény József 162
Lens, Andries Cornelis 5, 10, 17
Leonardo da Vinci 179, 180, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 203, 204, 205, 208, 210, 210, 211, 211, 213, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 220, 222
Leoni, Ottavio 223, 223, 224
Leviczky 140, 142, 144, 146
Ligeti Antal 182
- Madarász Viktor 177, 181, 234, 235
Magister H., Pictor 306
- Makart 151
Makrisz Zizi 170
Manet 130, 239
Mansfeld I. G. 142, 143, 143, 147
Mantegna, Andrea 15, 78, 201
Maratti, Carlo 4, 5, 7, 9
Massys, Quentin 42, 43
Matisse 132, 133
Maulbertsch, Franz Anton 8
Mácsay Lajos 165
Mányoki Ádám 270—276
Máté András 165
Mednyánszky 169
Meissonier 148
Meister der Biberacher Sippe 41
— der Mindelheimer Sippe 41, 42
— von Frankfurt 39
Memling 39, 48, 65
Mengs, Rafael 17
Mercati, Giuseppe 132
Michelangelo 201, 204, 205, 215, 217, 218, 220, 221, 221, 222, 232, 236
Mihalik Dániel 183
Mikus Gyula, 170
Miskolczi László 166
Molnár C. Pál 165
Mostaert, Jan 60
Munkácsy Mihály 155, 178, 180, 181, 182, 184, 234, 235, 242
- Nagy Balog 169
— István 237, 242
Nattier 142
Neidl, Joh. 143, 143, 144, 144, 145, 147
Neuville 148, 154
Németalföldi festő 53, 66
— mester 52, 64, 55
Neuberger, Daniel ifj. 6
- Olgyai Ferenc 183
Ollanda, Alberto di 60
Orosz Gellért 164
Ouwater, Albert 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 71, 71
- Paál 234, 235
Pacher, Friedrich 78, 80
—, Michael 78, 80
Papp Gábor 170
Patay Mihály 183
Peiroleri, Pietro 135, 137, 137
Perlmutter Izsák 183, 239
Perugino 41
Pettenkoffen, August 182, 184
Pituk József 169
Pollajuolo, Antonio 179
Pólya Iván 183
— Tibor 183
Pór Bertalan 163, 164, 168
Poussin 307
- Radnóti Kovács Árpád 182
Rafaello, Santi 17, 169, 221, 221
Reich Károly 170
Reichlich, Marx 80
Réber László 171
Rembrandt 4, 10, 174, 180, 236, 238, 307, 309
Ricci, Sebastiano 8, 11, 16, 130, 132, 135—138, 132—137
Rjepin 180, 181, 182
Rodin 221
Róna Emmy 170
Rubens 10, 12, 17, 357
Rudnay 227, 242
- Sandrart, Joachim von 3, 6, 18
Sarkantyú Simon 165
Schaffner, Martin 42, 46, 46
Scholtz Erik 166, 170
Schongauer 69
Schorpp, Michael 37, 37
Schuppen, Jacob von 12, 14, 15, 18
Scorel, Jan von 46, 47
Signorelli, Luca 179
Simmons, Albert 60
Spányi Béla 183
Spillenberger János 4, 7
Ssicha, L. G. 249
Sterio József 182
Striegel, Bernhard 43, 46, 46
- Szántó Piroska 170
Szabó Vladimír 164, 165
Szalóki Sándor 170
Szévanov, I. A. 140, 142, 146
Szemerédi Miklós 170
Szentgyörgyi Kornél 165, 170
Szentiványi Lajos 170
Szerov 182
Székely Bertalan 179, 181, 235
Szilvász Nándor 169, 171
Szinyei Merse Pál 177, 178, 180, 242
Szlányi Lajos 183
Szmrecsányi Ödön 161
Szobotka Imre 161
Szőnyi István 160, 164, 232—246, 233, 235—245
Sztászov 310
Szurikov 308—310
- Testa, Pietro 3
Than Mór 310, 311
Tiepolo, Gianbattista 5, 7, 130, 136—138
Tornyai 237
Tölgyessy Artur 183
— László 170
Traut, Wolf 40, 41
- Uitz Béla 236
Ujházi Ferenc 182
- Van Gogh 233, 234
Varsányi Pál 169
Vaszary 234
Vágó Pál 183
Velasquez 181, 235, 307
Verescsagin, Vaszilij Vasziljevics 148—159, 177
Veronese, Paulo 136, 137, 191
Veszprémi Endre 166
Vidovszky Béla 183
Vuillard 232
Vydai Brenner Nándor 165, 170
- Wagenschön, Franz Xaver 8
Weiss D. 147
Westfáliai mester 38, 38, 39
Weyden, Roger van der 67
Willmann, Michael 18
Wink, Thomas Christian 8
Wortitsch, Theobald 29, 30
Würzt Ádám 170
- Zádor István 171, 183
Zenplényi Tivadar 178
Zichy Mihály 176, 177
Zirckler János 82
Zombory Lajos 183
Zóránd Ernő 171

Szobrászok :

Alexy Károly 92, 93, 93, 94, 95, 96, 98, 100
 Antal Károly 166
 Berger, Johann 5, 8, 15
 Boldogfai Farkas Sándor 169
 Borsos Miklós 168, 168
 Buzi Barna 169
 Czékluti-Züllich Rudolf 92, 93, 96, 98, 99, 100
 Conti, Leopold 82
 Carpeaux 95
 Dabóczi Mihály 167
 Damkó József 98, 99, 99
 Darvas János 68
 Daucher, Adolf 42
 Donatello 219
 Donner, Georg Raphael 5, 10, 17
 —, Matthäus 5, 9, 10, 15
 Dorffmeister, Johann Georg 8, 11, 17
 Dozsnay Károly 92, 96, 98
 Dunaiszky László 93, 95, 98, 99
 Engel József 96
 Erdei Dezső 166
 Faragó József 92, 94, 97, 98, 99
 Farkas Aladár 167, 168
 Ferenczy Béni 167, 167, 168, 169
 — István 92, 93
 Gasser, Hans 92, 95, 99
 Grandtner Jenő 166
 Guttmann Jakab 96
 Gyenes Tamás 168
 Győri Dezső 169
 Halbig 99
 Holló Barnabás 97
 Huszár Adolf 96, 97, 99, 174
 Ispánky József 169
 Izsó Miklós 92, 94, 95, 95, 96, 96, 97, 97, 174
 Jálcs Ernő 168
 Kárpáti Anna 169
 Kerényi Jenő 160, 166
 Kisfaludy Stróbl Zsigmond 167
 Kis István 167, 169
 — Kovács Gyula 169
 Kiss György 98, 99
 Kocsis András 166
 Kovács Ferenc 168
 Kucs Béla 167
 Kugler 99
 László Péter 166, 169
 Leitner Szervác 188
 Lesenyey Márta 169
 Nagy Kálmán 97
 Neuberger, Daniel 18
 Mészáros Dezső 169
 Medgyessy Ferenc 169
 Michelino, Domenico da 218
 Mikus Sándor 161, 166
 Montauti, Antonio 218
 Madarassy Walter 169
 Mader, Christoph 6
 Maillol 169

Markó Mária 169
 Marschalkó 99
 Marton László 168, 169
 Martsa István 169
 Matei Aurél 166, 169
 Mauch, Daniel 41, 42, 46
 Pacher 263
 Palotai Gyula 169
 Pátzay Pál 168
 Pál Mihály 167
 Pándi Kiss János 168
 Petri Lajos 167
 Platzer, Johann 7, 10, 13
 Róna József 98
 Schaár Erzsébet 167
 Schletterer, Jakob 8, 17
 Schossel András 92, 96, 98
 Segesdi György 168
 Sennyei Károly 99
 Somogyi Árpád 166, 169
 Somogyi József 167, 167, 169
 Stróbl Alajos 92
 Szandház 99
 Szabó Iván 166
 Széchy Antal 99
 Szöllősi Endre 169
 Tar István 166
 Tirelli 99
 Ungvári László 166
 Vasady Ferenc 97
 Vay Miklós 99
 Váradi Sándor 166
 Vigh Tamás 168
 Vilt Tibor 168
 Verrocchio 210
 Wagner Nándor 166
 Wiedemann 93
 Építészek, kőfaragók, kőművesek :
 Alberti, L. B. 176
 Bajusz István 81
 Bendekovich Lőrinc 82
 Bernini, Lorenzo 138, 138, 139
 Bosery, A. (Boscry) 139
 Carlone, Giovanni Battista 252
 — Martino Carlo 252
 Chierici, 248
 Donati, Lorenzo 248, 250
 Eggen 249
 Feszl 176
 Fischer von Erlach 268
 Gföller Jakab 82
 Heppe Szaniszló 144
 Hild J. 176
 Hofhauser Elek 298
 Homályossy-Tunkel Ferenc 83
 Jacopo, magistro lapicide 121, 122
 Jakab kőfaragó 114, 115
 Jung József 82

Khuen Antal 30
 Lebrun, Charles 138
 Maiano, Giulio da 106
 Martinelli, Anton Erhart 82
 Mayerhofer János 82
 Mediolano, Nicolaus de 129
 Michele, maistro lapicide 121
 Mihály kőfaragó 114
 Miklós kőműves 113
 Milano, Nicolo da 123
 Möller István 30, 31, 31
 Nicolo, maistro kőműves 121
 Perrault, Claude 138
 Peruzzi, Baldassare 247, 248, 250
 Petro pallér 221
 Péter várpallér 113
 Pollack Mihály 81, 82, 91, 175, 176
 Rábel Károly 82, 91
 Resti, Giacomo 252
 Sangallo, Antonio da 247, 250, 252
 Schulek Frigyes 30
 Serlio 252
 Siena, Lorenzone da (Lorenzo Donati) 250
 Simon kőműves 113
 — maistro, murator 121
 Steindl Imre 30
 Szabó János 301
 Sztéhlo Ottó 22, 24, 31, 32
 Szvitek Márton 83
 Tutosich Mihály 188
 Vedani, Alessandro 123
 Vignola 250
 Villard de Honnecourt 179
 Ybl Miklós 176

Keramikusok :

Alvise, Matteo di 106
 Bálint Imre 122
 Benedetto, maestro bocalaro in Castello 106
 Bodnár András 122
 Cavina di Faenza, Battista 106
 Dankó Miklós 122
 Darabos István 122
 Ehnunz (Chunz) ld. Künz
 Faenza, Antonio da 106
 —, Biagio di 106
 —, Ottaviano da 106
 Faszikas, Johannes 119
 — Máté 120
 Fazekas Bálint 119
 — Demeter 120
 —, Demetrius 119
 —, Estván 120
 —, Georg 119
 —, Gergel 119
 —, Gregorius 119
 —, Georgius 120
 —, Lőrinc 120

Fazekas, Matthias 119
 —, Michael 119, 120
 —, Paulus 119
 —, Valentinus 119
 Fazokas, Anthonius 119
 —, Franz 119
 —, Gallus 119
 —, Johannes 119
 —, Ladislaus 119
 —, Laurent 119
 —, Michaelis 119

Györgyei Márton 122

Juhász György 122

Kaza György 113—116, 121
 Kánya György 122
 Korponai József 122
 Künz 113, 121

Lekmann János 122
 Lorenzo, d'Andrea Domenico di 106
 Losonczi Pál 122

Melchiorre, fra 106
 Mert 121
 Mester János 118
 Michael, maestro 121
 Mihály mester 113
 Miskolci Fazekas Mihály 120
 Miskolci Mihály 118, 118, 119, 120, 121

Pellipario, Nicola 109
 Piccolpasso, Cypriano 106

Robbia, Girolamo della 106
 Rusznak András 122

Savino, Guido 106

Szabó Miklós 122

Tálas, Michael 119
 —, Thomas 119
 Tálos Tamás 119

Varbói András 122

Egyéb mesterek :

Bühm, August üvegvésnök 259
 Deiwel, Franz szilüettkészítő 147
 Oppitz József üvegműves 254, 259, 260
 Pische József üvegműves 254, 255
 Szakmáry Pál ötvös 260
 Szentpéteri József ötvös 261, 263
 Tóth Mihály faragópásztor 312

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1954.

1. SZÁM



1954

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

<i>Pigler Andor</i> : A pártfogolt művészet. Ikonográfiai adatok a képzőművészeti akadémiák történetéhez	3
<i>Entz Géza</i> : Harina (Herina) románkori temploma	20
<i>Sz. Lajta Edith</i> : A »Nagyszent család« ikonográfiája. A későközépkori művészet elvilágiasodásának tipikus példája	34
<i>Garas Klára</i> : A korai németalföldi festészet néhány problémája.....	49
<i>Pigler Andor</i> : Megjegyzések Garas Klára cikkéhez	70
<i>Fenyő Iván</i> : Lucas Cranach ismeretlen korai műve	72
<i>Vargha László</i> : Klasszicista jelleg a nagykunsági népi építészetben	81
<i>Soós Gyula</i> : Magyar történelmi kisleptika a XIX. században	92

KUTATÁS

<i>Nagy Emese</i> : A székesfehérvári István-koporsó keletkezése	101
<i>Bertalan Vilmosné</i> : Faenzai majolika tálak a budavári ásatás anyagából	106
<i>Voit Pál</i> : Magyar keramikatörténeti tanulmányok I.	113
<i>H. Takács Mariann</i> : A pácini kastély	123
<i>Katonáné Czobor Ágnes</i> : Sebastiano Ricci ismeretlen képei	130
<i>Ybl Ervin</i> : Bernini stílusú kápolna Párisban.....	138
<i>Bedő Rudolf</i> : Alexandra Pavlovna magyarországi arcképei és egyéb képmásai	140
<i>Bacher Béla</i> : Verescsagin és a korabeli magyar műkritika	148

MŰVÉSZETI ÉLET

<i>Redő Ferenc</i> : A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás	160
--	-----

KÖNYVEK

<i>Moravcsik Gyula</i> : Bizánc és a magyarság (Ismerteti Kádár Zoltán)	172
<i>Dercsényi Dezső</i> : Visegrád műemlékei (Ismerteti Lux Kálmán)	173
<i>Gádor Endre—Pogány Ö. Gábor</i> : Magyar szobrászat (Ismerteti Soós Gyula)	174
<i>Vayer Lajos</i> : Rembrandt (Ismerteti Pigler Andor)	174
<i>Kardos György</i> : Magyar klasszicista építészet (Ismerteti Borbíró Virgil)	175
<i>Rados Jenő</i> : A magyar klasszicista építészet hagyományai	175
<i>Zádor Anna</i> : A magyar klasszicizmus építészeinek társadalmi helyzete (Ismerteti Borbíró Virgil)	175
<i>Bényi László—B. Supka Magdolna</i> : Zichy Mihály (Ismerteti Németh Lajos)	176
<i>Rajnai Miklós</i> : Szinyei Merse Pál (Ismerteti Ybl Ervin)	177
<i>Zimenko V. M.</i> : A szovjet arcképfestészet (Ismerteti Dobai János).....	178
<i>Barcsay Jenő</i> : Művészeti anatómia (Ismerteti Pataky Dénes)	179
<i>Aradi Nóra</i> : A művészettörténeti kiskönyvtár sorozatáról	180
<i>Végvári Lajos</i> : Szolnoki művészet (Ismerteti Körner Éva)	182

VITA

Sopron és környéke műemlékei c. könyv vitája...	186
---	-----

Az alábbi sorok a tizenhetedik és tizennyolcadik századi művészszerzők között és a művészképzés körül folyó küzdelmekkel foglalkoznak, főleg ikonográfiai szempontból. E küzdelmeket elsősorban az jellemzi, hogy egy ódon berendezkedés, a városi polgárság talaján kiterjedélyesedett céhközösség makacsul ellenállt az új gazdasági és társadalmi viszonyokból kialakuló másik intézménynek, az állami fennhatóság alá tartozó képzőművészeti akadémiák rendszerének. Régeinek és újak egymás mellett élése, sűrűlődsük, erőpróbájuk, az újak teljes kialakulása és a régiek elhalása feltűnően sokáig, két évszázadig tartott. Mindez a maga egészében és legtöbb részletében is jólismert a művelődés- és művészettörténet kutatói előtt. De nem fordítottak még figyelmet a képzőművészeti ábrázolásoknak egyik különleges fajtájára, bár ez az emléksorozat éppoly beszédes tanúja az imént említett, szívós küzdelemnek, mint az egykorú írott források, aminek a művészéletrajzok, vagy a művészetelméleti értekezések. Az emléksorozat legjellegzetesebb példáinak összeállítása, valamint ezeknek az ábrázolásoknak értelmezése lesz az alábbi vizsgálódások célja.

Néhány évvel ezelőtt került a Szépművészeti Múzeumba egy tölgyfadeszkára festett képecske (27.5 × 50.6 cm ; 1. kép), ügyes, mozgalmas kompozícióval, élénk, világító színezéssel. Allegorikus tartalma eléggé átlátszó, bár a mai szemlélőnek meglehetősen szokatlan. Balra erdő széle foglalja el a dombhátat, s itt egy félig ülő, félig térdelő, riadt gyermekifjú érdekében jól megszervezett és szemlátomást eredményes mentési munka folyik. A résztvevőknek, illetve szereplőknek kiléte és jelentősége felől Cesare Ripa híres Iconológiája semmi kétséget sem hagy maga után. Balra a Gorgo-fejes pajzsot tartó Minerva lándzsájával leszúrja a gyermekifjú legközelebbi ellenségét, aki már a földre zuhant, s akit számárfülei mint a Tudatlanságot jellemeznek. Jobbra a háttérben hatásos körvonalakban bontakozik ki Herkulesnek, az erény hősnének párharca az Irigység kiaszott nőalakjával. Invidiát egyébként kígyófürtös hajzata és a baljával markolt kígyókorbács teszi felismerhetővé. Középen a Bölcsesség nőalakja félre nem érthető tettelegességgel, felemelt tükrével tanácsolja el a kis Amort. A Bölcsesség balkarjára másik attribútuma, a tudást jelképező kígyó csavarodik ; a kép festőjét nyilván nem zavarta, hogy imént a kígyót más értelemben is felhasználta. Magának az ifjúnak kiléte sem kétséges ; az ölében fekvő paletta és festőbot szerint ő a Fiatal festő. A művészi univerzalizásra, a különböző művészeteket egy személyben egyesítő eszményre jellemző, hogy a társművészetek és a tudományok attribútumai sem hiányoznak mellőle : körző, derékszögölő, könyv, számolótábla és lant. Elcsúszásából a Művészet szárnyas géniusza emeli fel, hogy immár minden sötét

hatalom ellen megvédelmezve, a legjobb vezetés mellett indulhasson neki pályájának.

A kép Hendrik van Balen (1575—1632) modorában készült, a tizenhetedik század első felében. Különös érdekességet kölcsönöz befejezetlensége, ami az alakokon és a baloldali öreg fán kisebb mértékben érezhető, egyéb részletekben azonban, főleg a talajon, szembeszökő. Éppen Hendrik van Balenről ismeretes, hogy vallási és mitológiai tárgyú képein a tájképi háttérnek és a járulékos elemeknek megfestését szerette más festőkre bízni, leggyakrabban az id. Jan Brueghelra. Könnyen elképzelhető, hogy a képecske azért befejezetlen, mert annak idején valamilyen okból nem került ilyen különlegességi festő keze alá.

Bármiként is álljon a dolog, annyi kétségtelen, hogy ha a flamand képecskét tisztán tartalmi szempontból tekintjük, úgy típusérvényűnek kell mondani. Allegorikus alakjai ugyanis közkeletűek a tizenhetedik és tizennyolcadik századnak figurális tárgyú festészetében, szobrászatában és grafikájában, kivált a művészsorozat példázó ábrázolásokon. Nem egy olasz mester is azt vallotta, hogy tehetségének szélesebb kibontakozását két főgonosz, Ignoranza és Invidia akadályozta. Hendrik van Balen fiatalabb kortársának, Pietro Testának (1611—1650) az egykori Paignon Dijonval-gyűjteményben volt tollrajzán a művész önmagát ábrázolta, töprengve egy megkezdett képe előtt, míg mögötte a Tudatlanság, Irigység, és hogy hárman legyenek, a Gúny megszemélyesítése öszebeshél a fiatal festő kétségbeesésére.¹ De nemcsak a borúlátó és önmagával meghasonlott Testa, hanem a tizenhetedik századnak más olasz művészei is nem egyszer hangoztatják panaszukat a kortársak, főleg a pályatársak bizonyos köreinek szellemi korlátozottsága és rosszindulata ellen. Az persze nem kétséges, hogy a Tudatlanságnak és Irigységnek képszerű megjelenítése, a megfelelő ismertetőjelekkel, végső fokon Apelles »Rágalmazás«-ára megy vissza, arra az allegorikus festményre, amelyet Lukianos leírásából ismerünk, s amely főleg a renaissance művészeit ihlette rekonstruáló kísérletekre.²

A budapesti képecske tehát kiterjedt témakörhöz tartozik, s mindjárt hozzátelhetjük, hogy e témakörnek egyik legbeszédesebb, ikonográfiai tekintetben legteljesebb példája. Csak néhány analógiáját említjük. Joachim von Sandrart, a Teutsche Academie szerzője (1606—1688), 1644-ben Lipót Vilmos főherceg, a kor egyik legnagyobb műgyűjtője számára festette azt a térdalagos képét, amely Minervát és Saturnust ábrázolja, amint e két istenség a Művészet és Tudomány kis géniuszát megvédelmezi a vészthozó hatalmak ellen. Utóbbiak közül kiválik az Irigység fúriája, kígyófürtös fejével (2. kép). Sandrart képe ma a bécsi Művészettörténeti Múzeum raktárában van. Hangsúlyozni kell vele kapcsolatban, hogy Sandrart



1. Hendrik van Balen köre : A fiatal művész védelmezői. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

a képzőművészeti akadémiáknak lelkes híve volt, — ismeretes, mennyire kárhoztatta Rembrandt ellenséges állásfoglalását »wider die unserer Profession höchst nöthigen Academien«,³ — s irodalmi munkásságának gyümölcse is ezért kapta imént említett címét. Valahányszor egyébként festők, szobrászok vagy grafikusok művein a szóbanlévő témának egy-egy változata megjelenik, úgy ez mindig az akadémiákkal kapcsolatban, ha nem éppen az akadémiák légkörében történik. A párisi Académie Royale de Peinture et de Sculpture szellemi atyja, Charles Lebrun (1619—1690) egyik rajzán hasonló allegóriában hódol Pierre Séguier kancellár, az akadémia első protektora előtt: Minerva és Herkules tartják a művészetbarát államférfiú medaillon-képmását, miközben Herkules eltapossa az Irigységet.⁴ Samuel Bottschildnek, a drezdai, eredetileg magánjellegű képzőművészeti akadémia első igazgatójának (1641—1706) egyik rézkarcán (»En Fama ingenuas artes . . .«) a Hírnév felemeli a Festészet nőalakját, míg a kígyófürtös Irigység kiaszott, alázuhanó démonjára a gyermek alakjában ábrázolt Jupiter lesújt villámával.

A bécsi Albertinában a magyar származású Spillenberger Jánosnak (1628—1679) tulajdonított rajzok közül az egyiknek⁵ (4. kép) gazdag, mozgalmas kompozíciója lent a Tudatlanság számárfüles, ruhátlan, tagbaszakadt nőalakját mutatja, amint előrehajolva, kezait ökölbe szorítva rohan, s vad örvényezésében letaszítja az Építészet, Festészet és Szobrászat megzemélyesítőit lépcsős emelvényükről. Elszabadult démonok hada követi őt. A felhőkön — sajátságos kölcsönvétele az ellenreformáció vallási ikonográfiájából! — Minerva térdel Jupiter előtt és más istenségekkel együtt könyörögve közbenjár a testvérművészetek érdekében. Körülbelül egykorú és tartalmában egészen azonos Carlo Marattinak (1625—

1713) egyik rajza, amely Nicolas Dorigny metszetéről ismeretes⁶ (5. kép). Az »Agli Amatori delle buone Arti« ajánlott lapon az antik Róma épületmaradványai előtt a Festészet elcsigázott nőalakját a szikár vénasszony külsőben ábrázolt Invidia-Avarizia markolva, tépve vonszolja a számárfüles Ignoranza elé. Mintha a római művész is különös elkeseredettségében rajzolta volna e kompozícióját: a Tudatlanságot a szárnyas világögömbre állítja, mint annak uralkodónőjét, aki Saturnus kezéből kiragadta annak kaszáját, hogy leterítse a Festészetet, amiként az Építészet és Szobrászatot máris a földre döntötte. Ahol egykor a »buone Arti« virágoztak, oda most az Ignoranza nyomán bacchánsok hada özönlik. De nincs messze a segítség: a fellegekben térdelő Minerva buzgón esedez Jupiter előtt pártfogoltjainak megszabadításáért. Mi a magva ennek a két rokon allegóriának? Ismerve egyrészt azt a tényt, hogy I. Lipót császár szívesen hagyta magát Jupiter szerepében dicsőíteni, másrészt tekintetbe véve, hogy Spillenberger az ő uralkodása alatt működött Bécsben, Maratti pedig jelentékeny megbízásokat kapott ugyanennek az uralkodónak bécsi udvarától is, nem erőltetett az a feltevésünk, hogy mindkét allegorikus kompozícióban Jupiter alatt I. Lipótot kell érteni. Tőle várják az allegóriák szerzői a »buone Arti« megvédelmezését az ellenséges hatalmak ellenében.

Anton Weinkopfnak a bécsi képzőművészeti akadémia felvételi pályamunkáiról példás gonddal szerkesztett leírásai bizonyítják, hogy akadémiai művészek a tizen-nyolcadik században is, mint valami üldöztetési mániától megszállyva, gyakran mutogatták két főelleniségüket, s művészetük eszközeivel hadakoztak hol a tudatlanság, hol az irigység, máskor meg mindkettő ellen. 1755-ben bizonyos Johann Bander nyújtott be az akadémiának ilyen festményt: »Allegorie auf die Malerkunst, wie selbe

von Hoffart, Unwissenheit und Neid unterdrückt wird». ⁷ Az egyébként ismeretlen festőnek ez az egyetlen, legalább leírásból ismert képe, sajnos, elveszett vagy lappang még. Öt évvel később Christoph Mader (1697—1761), aki tudvalevőleg a pesti egykori Invalidus-ház homlokzati szobordíszének elkészítésében jelentékeny részt vállalt, a következő felvételi munkát nyújtotta be: »Ein Basrelief von gebrannter Erde und bronzirt: wie Herkules die Unwissenheit und den Neid besiegt». ⁸ Nem kétséges, hogy Herkules védencének ezúttal is a Művészetet kell érteni, ha talán megszemélyesítése nem jelent is meg a domborművön. Különösen kifejező az 1774-ben elhalt Johann Bergernek 1769-ben készített kis olomcsoportja, szintén akadémiai felvételi munka, amely a bécsi képzőművészeti akadémia tulajdonából a berlini Deutsches Museumba került (6. kép). Tárgya, Weinkopf hiteles tolmácsolása szerint: »Pallas, die einen Kunstschüler schützt, und den Neid unter die Füße zwingt». ⁹ A művésznövendék, még puttószerű fiúcska, baljával bízón kapaszkodik nagy pártfogójának ruhájába, jobb-
jával pedig művészetének eszközeit szorítja hóna alá.

Mikor a két főellenségnek ilymódon való mutogatása szinte rögeszmévé válik az akadémiai művészek körében, ugyanakkor és körülbelül ugyanott egy másik fixa idea is jelentkezik. Éppen Bergernek most említett olomcsoportja a legjobb tanú rá, egyébként azonban a következők is fognak példákat szolgáltatni arra, hogy ez a művészet magát kiskorúnak, azaz oltalomra szorulóknak tartja és ábrázolja. Különösen elgondolkoztató, hogy éppen azok jelentik meg ilyen gyermekes alakban a maguk művészetét, akik már az akadémiai tagság révén érkeztek, s azok látják a rosszindulatú környezetben rejlő veszélyeket meg-megújulni, sőt állandósulni, akik pályájuk tetőpontján, az elismerés fényében állanak.

Szépszámmal akadnak azután a témakörnek olyan példái, ahol már nem a művészetet tanuló ifjúról van szó, hanem magáról a Művészetről, illetve a művészetekről, Festészetről, Szobrászatról stb. Sajátságos jelenség, hogy valamely korszak művészete, vagy legalábbis annak egy nem jelentéktelen ágazata önmagát vallja erőtlennek és pártfogásra szorulóknak. Sem az antik, sem a középkori művészet, még kevésbé a renaissance, nem ismerte ezt az érzést, amelyet bizonyára mélyen lealázónak találtak volna. A tizenhetedik század viszont nemcsak először juttatja kifejezésre, hanem akad ebben a korszakban akadémiai irány, amely szinte tetszeleg magának az elesettség szerepében. Azokon a képzőművészeti alkotásokon, amelyeken ez a különös érzéskomplexum megnyilatkozik, a művészet magát bágyadtnak, aléltnek, ellenséges hatás alatt megbénultnak mondja, akit, akárcsak a nagybeteg, fel kell segíteni, talpra kell állítani és vezetni kell.

Érdekes figyelemmel kísérni ennek az érzéskomplexumnak kialakulását legalább egy előzményében. Mikor a már említett Carlo Maratti látszólag hasonló tárgyú kompozíciót alkotott, még nem a maga korának művészetét tartotta szem előtt. Szándéka az volt, hogy kifejezze hódolatát az üressé vált manierizmus legyőzőjének, a közel nyolc évtizeddel korábban elhalt Annibale Carraccinak emléke előtt. Kompozíciója Pietro Aquila rézkarcában jelent meg, mint a Galeriae Farnesianae Icones című metszetkiadvány egyik címlapja (7. kép).

Két folyóistennek, Renónak és Tiberisnek feltámaszkodó alakja között a Festészet fiatal, elesett nőalakját a bolognai, legendáshírű Accademia degli Incamminati feje, Annibale Carracci felemeli a földről és a Génusz fáklyavilágánál Apollo és Minerva szentélyébe vezeti. Az allegória tolmácsolásának helyességét illetően a lap felirata nem hagy kétséget: »Jacentem Picturam Annibal Carraccius e tenebris suo lumine restituit et ad Apollinis ac Palladis aedem perduxit». ¹⁰

Tartalmilag hasonló gondolatot hordoz Matthäus Donnernek (1704—1756) 1740 körül készült kőreliefje a bécsi egykori Breuner-palotában (8. kép). A barlangjükből előkúszó Irigység és Tudatlanság, akikhez még a Gúny járul (lásd fentebb Testa rajzát!), kegyetlenül meggyötörték a Művészetet megszemélyesítő szép nőalakot, amelynek felfogásában Georg Raphael Donner legjobb hagyományai élnek tovább. A sziklás tájban aléltan ülő műzsához most odalép Herkules, aki fején oroszlánbőrt visel, de oldalán lant függ; baljával felébreszti a félholtat, s jobbával máris határozottan felmutat a Parnasusra, ahol a Pegasus toporzékol. Mint látható, Matthäus Donner, a bécsi képzőművészeti akadémia tagja, majd professzora, lényegében ugyanazt mondja, mint előtte fél évszázaddal a római Accademia di San Luca »principéje, Carlo Maratti. De fontos különbségek is vannak a két kompozíció tartalmában. Maratti messi visszatekintést vet az olasz festészet történetének arra a szakaszára, amely a manierizmusból való kibontakozásnak és új, monumentális stílus megteremtésének kora volt. A nagy reformátor befejezett életművét dicsőíti, szemlélete tehát optimista. Matthäus Donner nem a távoli multnak, hanem a maga korának művészetét látja ernyedtnak, s itt és ennyiben kétségtelenül pesszimista, bármennyire erősnek, hatalmasnak mutatja is a herost, akiről szeretné hiinni, hogy a művészet szabadulását és új életét hozza. Míg az olasz példán meghatározott személyiség, Annibale Carracci hivatott a Festészet feltámasztására, Donner mitológiai mezbe burkolja a főhőst. Persze így sem nehéz kitalálni, kit akar jelenteni Hercules Musarum. VI. (III.) Károlynak volt ez a választott mitológiai hőse, illetve jelmeze, éppúgy, mint XIV. Lajosé Apollo. A császárkirály a bécsi udvari könyvtár nagytermében álló szobrának alálírásában is a Hercules Musarum magasztaló címet viseli, s a képzőművészeti akadémia évenként tartott ünnepélyein a szónok mint Hercules Academicus-t dicsőítette őt. ¹¹

A közös Habsburg-uralom által Béccsel szoros kapcsolatban álló Belgiumnak fiatal akadémiai művészeit is az Irigység és Tudatlanság riasztja; Andries Cornelis Lensnek (1739—1822) 1763-ban készült és jelenleg az antwerpeni múzeumban lévő képén (9. kép) megint Herkules védelmezi meg a művészetek műzsáját az említett démonoktól.

A célzások hol burkoltabbak, hol nyíltabbak. Gerard de Lairese (1641—1711), a németalföldi későbarokk klasszicizmusnak erősen akadémikus jellegű képviselője, a »Pictura« nevezetű hágai művészeti egyesület alapítótagja, szintén foglalkozott a Festészet elesettségének gondolatával; nőalakját szinte migrénes rosszullet fogta el, s ezúttal Maecenas tógájában járul hozzá a segítő és új életre keltő személyiség (10. kép). Látszólag még Giambattista Tiepolo (1696—1770) is átcsap ebbe az ak



2. Joachim v. Sandrart : Minerva és Saturnus védi a Művészetet és Tudományt. Bécs, Művészettörténeti Múzeum.



3. ifj. Daniel Neuberger : A művész önarcképe Minerva és Saturnus között. Hannover, Kestner-Museum.



4. Spillenberger János(?): A Tudatlanság támadása a Művészetek ellen. Bécs, Albertina.

démiai gondolkörbe, mikor egyik képén a művészeteket megszemélyesítő nőalakokat Maecenasszal pártfogoltatja Augustus trónja előtt. Az Eremitageba került festmény azonban a megrendelőnek, Algarotti grófnak finom bókját rejti Erős Ágost művészetpártolása és kultúrpolitikája felé, alapeszméje tehát minden valószínűség szerint nem is Tiepolótól, hanem Algarottitól származik. Sokkal nyíltabb hódolattal fordul Angelica Kauffmann (1741—1807) Charlotte angol királyné felé, akit képmászerűen ábrázol, amint feltámasztja a Művészetek génuszát. A festmény Thomas Burke nagy mezzotintojáról ismeretes. A génusz ezúttal pillangószárnyas gyermek alakjában jelenik meg, amint könyv, lant, ecsetek, körző mellett szunnyad.

Minervának a művészeteket gyámolító szerepe eddig is nem egyszer kifejezésre jutott. A következőkben — megint főleg a képzőművészeti akadémiák köréből — néhány példát idézünk arra, hogy a művész és a művészet Minerva oltalma alá helyezi magát, s később fogjuk megvizsgálni, milyen gondolat rejlik e választott pártfogoltatás mögött. Már Adam Elsheimer (1578—1610) is úgy ábrázolja a művészetek és tudományok képviselőit, amint éjszakai világítású műhelyükben munkálkodnak, oldalt pedig Minerva őrködik felettük (Cambridge) (11. kép). Különös csak az, hogy egyébként ez a kapcsolat tartalmaz egészen laza: a művész és a tudósok nem tudnak magas védnöknőjükről, Minerva pedig mélyen elmereng,

szinte elnyomta az álom. A kompozíció alap gondolata meglepő módon visszatér a prágai születésű Johann Platzernak (1745—1780 után) százhatvan évvel későbbi (1772) bécsi akadémiai felvételi munkáján, a jelenleg a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött ólomreliefen (12. kép). Itt is a művészek teremében dolgoznak, hű képét nyújtva az akadémiákon gyakorolt aktrajzolásnak, de ők sem bírnak tudomással Minerva jelenlétéről. Az istennő mintegy a terem bejárata előtt, balra foglal helyet, most azonban éberen, tevékenyen, mégpedig utasításokat adva egy ruhátlan modell beállításához.

Az Angliába került Elsheimer-festmény kompozícióját Wenzel Hollar rézkarca (P. 270) közvetíthette Platzerhez. De a képcske és a budapesti ólomrelief között szoros eszmei összeköttetést tartanak fenn azok az időközben nagy számmal keletkezett festmények, grafikai munkák is, amelyek hasonlóképpen Minervát ábrázolják az akadémikus művészeteket gyámolító szerepében. Sébastien Bourdon (1616—1671), a párisi Académie Royale de Peinture et de Sculpture egyik alapítótagja és 1655 óta rektora, »Minerve protégeant les Arts« című képén iskola-példáját nyújtja e téma feldolgozásának (Caen, múzeum). Egy szerzőnév nélküli, tizennyolcadik századi északolasz rézmetszet (16. kép) nem érdektelen módon vegyíti az antik elemeket az újkéletű allegóriával. Páncélos főalakját első pillantásra Minervának mondanók, ha sisakján nem viselne keresztet, s még különösebb, hogy tenyerén szem, az alak mögött pálmaág látható; mindez arra vall,



5. Carlo Maratti után: A Tudatlanság legyőzi a Festészetet. Nicolas Dorigny rézmetszete.



6. Johann Berger: Minerva a fiatal művészt megvédi az Irigység ellen. Berlin.

hogy Cesare Ripa receptje szerint Liguria tartomány megszemélyesítése akar lenni. Minerva ~ Liguria eseteket ad át az előtte térdelő festőnövendéknek, s másik kezével felmutat egy Medici bíbornok címerére; az utóbbi mellett Fama fújja harsonáját. A már említett Gerard de Lairese két müncheni képén — allegorikus jelenetek a fiatal művész életéből — szintén főszerepet juttat a sisakos, lándzsás antik istennőnek, aki kegyesen fogadja az eléje járuló növendéket (13, 14. kép). Ugyancsak Lairessenek címkép gyanánt készült egyik rézkarcán (15. kép) középen áll Minerva és oltalmába veszi a Festészet ülő nőalakját. A másik oldalon az Irigység és a Tudatlanság jólismert alakja visszatántorodik az istennő hatalma előtt; lent szatír és szatírgyerek látható, amint üres papírlapot tartanak, s valószínűleg a Gúnyt akarják megjeleníteni. Fent további megszokott alak, a Hírnév szárnyal, harsonáját fújva. Délnémet területről is idézünk példát, lévén egyik célunk, hogy némi tájékoztatást adjunk a témakörnek igen széles kiterjedéséről. Az augsburgi ifjabb Isaac Fisches (1677—1705) egyik, sajnos, csak leírásból ismert képe Minervát, mint a művészetek védelmezőjét ábrázolta; a névjelzéses képet 1905-ben a D'Hautpoul-gyűjteménnyel együtt elárverezték Párisban.¹² A bajor választófejedelem udvari festője, Thomas Christian Wink (1738—1797) 1768-ban készített rézkarcán (Nagler 3) a Minerva oltalma alatt tevékenykedő művészeteket és tudományokat mutatja.

Nem érdektelen megfigyelní, hogy olyan művész, aki előzőleg az akadémiákon kívül tevékenykedett, mihelyt valamelyik képzőművészeti akadémiával érintkezésbe kerül, szinte belesodródik az itt szóbanlévő tárgykörbe. Így Sebastiano Ricci (1659—1734), mikor saját kérésére 1717—18-ban a párisi Académie Royale tagjai sorába iktatja, felvételi munkaként festményt küld Párisba, amelynek témáját ő maga így határozza meg: »La Science qui foule aux pieds l'Ignorance« (17. kép). A kép ma a Louvreban van. A páncélos Minervát ábrázolja ülő helyzetben, amint eltapossa a számarfüles Tudatlanságot; mellette a földön ül a művészeteket, illetve ezeknek mintegy foglalatát, a Képzőművészeti Akadémiát megszemélyesítő nőalak, tekintve az istennőre. A felhőkön a kaszás Saturnus fekszik, aki szintén fel-feltűnik ezzel a témakörrel kapcsolatban, s aki az »Ars longa« mottóját hivatott megjeleníteni. A Művészet, illetve az Akadémia alakja mögött szárnyas géníusz koronát emel a magasba, utalásul a királyi fővédnökségre.

Ricci e képeinek alap gondolata más képzőművészeti akadémiák eszmekörében is kimutatható. 1750-ben a bécsi Akadémia ezt a pályatételt írta ki festőnövendékei számára: »Die Akademie mit ihren Attributen bey den Füßen Minervens«. Az első díjat a fiatal Franz Anton Maulbertsch nyerte el, míg a második díj bizonyos Maximilian Kastenuernak jutott.¹³ Sajnos, mindkettőjüknek a munkája elveszett; mindamellett kétségtelen, hogy formailag függetlenek voltak Ricci párisi képétől, úgy hogy csak az akadémiákat összekapcsoló témaközösségnek van tüneti jelentősége. Hasonlóképpen elveszett, vagy nem került még elő Franz Xaver Wagenschön akadémiái felvételi műve, amelyet Weinkopf a bécsi képzőművészeti akadémia tulajdonában ír le: »Eine Allegorie auf die k. k. Akademie: Minerva, über welcher Fama schwebet, nimmt einer von Grazien, dem Merkur, Herkules und Saturn umgebenen Jüngling in die Kunstschul' auf«. Weinkopf külön is dicséri »Dieses mit grossem Fleiss ausgeführte Bild«.¹⁴

Jakob Schletterer (1700—1774), a bécsi akadémia szobrásztanára, 1757-ben benyújtott felvételi művén, a jelenleg a bécsi Barokkmúzeumban lévő alabástrom-csoporton, elhagyja az Akadémiát megszemélyesítő nőalakot, illetve a fiatal, pártolásra szoruló művésznövendéket (18. kép). A csoport tárgya azonban, Weinkopf fogalmazása szerint, »Minerva, die über Neid und Unwissenheit siegt«, az elmondottak után nem hagy kétséget az iránt, hogy az Irigység és Tudatlanság itt is, mint a Művészet és Művész ádáz ellenségei szerepelnek, s Minerva ezúttal is az Akadémiában összefoglalt képzőművészetek védelmezője. Ugyancsak a bécsi képzőművészeti akadémia tagja volt Johann Georg Dorfmeister (1736—1786); az az alabástromból faragott szoborcsoportja, melyet befejezésül említeni akarunk, nem felvételi munka ugyan, mégis önként beleilleszkedik az akadémiái allegóriáknak eddig nyomon követett láncolatába. Az 1761-ben készült szoborcsoport fennmaradt a bécsi Barokkmúzeumban (19. kép) és fennmaradt Dorfmeister önéletráisa is, amelyben e munkájának keletkezési történetével, gondolat-tartalmával foglalkozik.¹⁵ A fiatal művész legfőbb vágya Itália felé vonta, s e cél érdekében, hogy a trónörökösötől, a későbbi II. Józseftől remélt ösztöndíjat elnyerje, hogy az udvar figyelmét magára irányítsa, készítette szobor-



7. Carlo Maratti után : Annibale Carracci felsegíti az elesett Festészetet. Pietro Aquila rézkarca.



8. Matthäus Donner : Herkules felébreszti az alélt Festészetet. Bécs, egykori Breuner-palota.



9. Andries Cornelis Lens: Herkules megvédi a Művészetet az Irigység és Tudatlanság ellen. Antwerpen, Múzeum.

csoportját, melyet éppen ezért ő maga Memorialnak nevezett. Leírása így hangzik: »Die Gruppe ... besteht in drey Figuren, nämlich Apollen, Minerven und einem Genius. Die beyden Gottheiten, welche das hohe Ehepaar allegorisch vorstellen, sassen in einer Wolke und der Genius, in dessen Gestalt ich mich gehüllt hatte, drückte seine rechte Hand ans Herz, und überreichte Minerven eine Bittschrift, auf der folgende Worte standen: Suscipe Celsa studentem«. Miként nem egy korábbi példán a Művészet megszemélyesítése, vagy a művész gyermek alakjában jelent meg, úgy Dorfmeister is saját lényének mintegy redukcióját puttó alakjában helyezte az allegorikus istenségek, illetve a földi hatalmasságok lába elé. Mellékesen csak annyit, hogy a csoport állítólag nagy tetszésre talált az udvarnál, de a remélt ösztöndíjat Dorfmeister mégsem kapta meg.

A sok aléltáság, elesettség, segélyvárás, a sok kézenfogás, felsegítés, támogatás az áttekintett emlékcsoportot jellegzetesen epigon művészetnek mutatják, valami olyan képződménynek, amely nem tősgyökeres, semmiképpen sem népi, a valósággal pedig nem szervesen kapcsolatos. Hiányzik belőle a nagy művészeti korszakok és nagy művészegyeniségek őszintesége. Amazoknál a tehetség kiváltságos mérete adja művészetük belső tartását, itt a művész munkája kívülről segítségül hívott hatalomhoz,

külső támaszhoz igyekszik tapadni. Rubens és Rembrandt művészetében, tárgyválasztásában semmi nyoma még annak a protekcionizmusnak, amely Gerard de Lairese némely munkáján oly visszatetszően kiütözik. Georg Raphael Donner emelkedett szobrászatában sincsenek meg az erkölcsi támaszkeresésnek azok a jelei, amelyek már Donner közvetlen követőinél szinte a megcsömörlésig eluralkodnak a tárgyválasztásban.

Arra a kérdésre, hogy a fent megismert emlékcsoportban a segílyt hozó, oltalmat és támogatást adó mitológiai szereplők, antik istenségek a való életnek mely személyiségeire vonatkoznak, könnyűszerrel lehet válaszolni. Olasz és osztrák példáját láttuk annak, hogy Minerva, mint legfőbb védelmezőtől, Jupitertől kér segítséget a szorongatott művészetek számára, s az istenek atyjában I. Lipót felmagasztalt személye volt sejthető. Láttuk Matthäus Donner bécsi reliefjének esetében, hogy Herkules félreérthetetlenül a császárra, VI. Károlyra, illetve az ő művészetpártolására utal. A Szépművészeti Múzeumba került ólomreliefen annak szobrásza, Johann Platzer, Minerva alakja fölé Mária Terézia arckép-medailonját illesztette a falra, nyílt célzásként arra, hogy a művészeteket védő és irányító istennő nem más, mint maga az uralkodónő, akire a művész és az akadémikus művészet a maga sorsát rábízza. Még világosabb a helyzet

Dorfmeister Memorialja esetében, mert itt a művész maga megmondja önéletrajzában, hogy Apollo alakjában a későbbi II. Józsefet, Minerva alakjában Mária Izabella trónörökösnét akarta megjeleníteni. Egy korábbi példán, Sebastiano Ricci párisi képén a főcsoport mögött a génusz által emelt korona arra vall, hogy az olasz művész elgondolása szerint is a művészettel és a képzőművészeti akadémiával kapcsolatban Minerva pártfogói szerepe alatt a koronának, az uralkodónak pártfogói szerepe értendő.

Nem ennyire kézenfekvő a másik két állandó szereplőnek, a Tudatlanságnak és Irigységnek a célzata. Kétségtelen, hogy e két ellenséges hatalommal, több-kevesebb mértékben, minden kor és minden nép valamirevaló művészeinek meg kellett küzdeni. Ilyen általános értelemben került az irigység hidráját legyőző erényhősnek, Herkulesnek ábrázolása Malvasia bolognai művészletrajzainak első kiadásába, — több megfogalmazásban is! — s az egyik fametszeten ezzel a felirattal: »Invidia Virtute superatur«.¹⁶ Hogy csak Malvasia munkájánál maradjunk, a tartalommutató Invidia címszó alatt ennek az alacsony indulatnak éppen elég példájára utal, valódi és anekdotaszerű esetekre egyaránt. De más életrajgyűjteményekben sem ritka ez a tartalmi fűszer, a kisebb képességűnek irigysége a beérkezett mester iránt, az idősebbnek féltékenysége a feltörekvő tehetségre, s ebből következőleg egyik művész áskálódása a másik ellen. Úgy véljük azonban, hogy a fent áttekintett allegorikus munkák szerzői nem az általános emberi gyengeséget akarják ostromolni, s nem is egészen egyéni sérelmek miatt emelnek szót, amikor Invidiát újra meg újra leleplezik. Éppen a motívum vis-za-visszatérése, Irigységnek és Tudatlanságnak szoros együttese, ez az önállónak alakult ábrázolási típus, arra vall, hogy a bemutatott allegóriáknak különleges vonatkozása van. Védekeznek, küzdenek és minél hatásosabb pártfogást keresnek, összességük pedig közös arcvonalat alkot: nem az egyes művészek egy bizonyos, személyes ellenségével, hanem közös ellenféllel szemben. Minthogy a védekező és pártfogást kereső művészek, a fentiek szerint, mind kapcsolatban álltak az akadémiákkal, vagy éppen az akadémiához tartoztak, önként adódik a gondolat, hogy az Irigység és Tudatlanság allegóriájába burkolt ellenfél nem más, mint a képzőművészeti akadémiáknak régi és, azt lehet mondani, természetes ellenzéke, az idejét múlt és a fejlődés keréktojójává vált céhrendszer.

A szóbanforgó ikonográfiai eszmekörnek ilyenértelmű új magyarázatát alátámasztó tények, gazdaságtörténeti és művészettörténeti adatok, amint a bevezetőben is említettük, közismertek. Annál inkább meglepő, hogy a kutatás eddig nem vette észre egyrészt a tárgyalt képzőművészeti emlékcsoportnak, másrészt a vonatkozó írott forrásoknak, illetve a történeti tényeknek kapcsolatát. E. Tietze-Conrat bizonyos összefüggésben foglalkozott ugyan az emlékcsoportnak egyes, főleg osztrák darabjaival, de nem kereste keletkezésük előfeltételeit a kor gazdasági és társadalmi viszonyaiban.¹⁷ A másik oldalon N. Pevsner a képzőművészeti akadémiákról szóló, egyébként igen alapos munkájában a képszerű forrásokat nem eléggé vonta vizsgálódásai körébe, s például az általunk áttekintett emlékcsoport egészen elkerülte figyelmét.¹⁸

A tizennegyedik században, vagy azóta alakult festőcéhek erőfeszítései, hogy a kiemelkedő képességű egyéniségeket, a gazdasági előnyöket élvező »szabad« művészeket a céhkorklátok közé visszakényszerítsék, a tizenhatodik század végétől kezdve kimutathatók. Természetes jelenség volt, hogy az olyan művészek, akik nem sokat törődtek a Szent Lukács-céhek szabályaiban megszabott négy-nyolc évi tanulmányi idő kitöltésével, továbbá szabadon választották mestereiket, szabadon vándoroltak, nem voltak hajlandók munka- és jövedelemfeleslegüket céhtársakkal megosztani, sokszor egész sereg tanítványt és segédet tartottak, s egyéb számos ponton is megsértették a céhek sajátos rendtartását, erkölcszabályát, magukra vonták a szigorú szervezettségben élő mesterek rosszaságát, irigységét, s kihívták azoknak megtorló intézkedéseit. Az elsősorban nem kézművesi gyakorlaton, hanem tudományos-elméleti alapokon kiépülő akadémiái rendszer hívei pedig, kivált az akadémiák tagjai, érthető lenézéssel viseltettek az ízlésben, képességekben maguk mögött hagyott céhbeliek iránt. Hisz legnagyobbbrészt közülük, az akadémiák párthívei közül, kerültek ki az udvari művészek is, a kamarai festők, a fejedelmek, egyházi és világi előkelőségek által foglalkoztatott, kiváltóságos mesterek, míg a céhbeliek voltak a városi, polgári festők, s velük egy kalap alatt az aranyozók, mázolók, kocsí- és hajódíszítók, képhimzők és mindazok, akik »le arti vili e meccaniche« gyakorolták.¹⁹ A céhkötélékekből mind nagyobb öntudatossággal kibontakozó művészegyeniségeknek emancipációja egyrésztől, a festőcéheknek a fejlődést hátráltató magatartása másrésztől, számos alkalommal vezetett torzsalkodásokra, s ezeknek az összeütközéseknek emlékét az irodalom bőven megőrizte. Csak egy-két kirívó esetet idézünk, minthogy ezek is kellőképpen megvilágítják azokat a társadalmi viszonyokat, amelyek között a fentebb vizsgált emlékcsoport darabjai keletkeztek.

Giovanni Battista Paggi, a genovai manierista festészetnek egyik utolsó képviselője (1554—1627), magasfokú általános műveltsége mellett művészeti kiképzését önállóan, nagyrészt önképzés útján szerezte. 1579 körül civódás közben megölt egy nemesembert, ezért száműzetésbe kényszerült. Jósorsa végül Firenzébe vezette, ahol a nagyhercegek és a nemesség felkarolták, s ahonnan nemcsak Toszkánát, hanem szülővárosát, Genovát is elárasztotta festményekkel. Állítólag Rudolf császár és a francia király is meghívták udvarukba. Mindez és főleg az az aggodalom, hogy ha ilyen felkapott festő idők múltán kegyelmet kap és visszatér Genovába, úgy ebben az esetben a festőcéh tagjai elől magának fogja megszerezni a legjövödelmezőbb megbízásokat, 1590-ben arra bírta a céhmestereket, hogy gazdasági érdekeik védelmében lépéseket tegyenek és régen időszerűtlenné vált szabályaiknak megerősítését kérjék. A tizenhetedik századi életrajzíró, az egészen Paggi oldalán álló Raffaello Soprani így ír ezekről a szabályokról és a céhmesterek áskálódásáról: »Molti erano i menzionati capitoli: ma due fra gli altri eran quelli, che all'intento della pittorica ciurma assai ben s'affacevano. Il contenuto d'uno di essi era, che, quando ad un Pittore soprabbondante fossero le commissioni, dovesse distribuirle a' Pittori disoccupati; l'altro intimava, che non potesse liberamente esercitar la Pittura, chi per lo spazio di sette



10. Gerard de Lairese után: Maecenas felsegíti az alélt Festészetet. Abraham Bloteling rézmetszete.

anni non avesse servito di garzone a qualche Maestro. Amendue questi capitoli pareva loro, che ostassero quanto bastava al Paggi, e per restringergli le commissioni, e forse anche per istrappargli di mano i pennelli; mentre egli non potea dire d'avere appresa la Pittura da alcun Maestro. . . . Stesi adunque cotesti ignominiosi capitoli, parti vilissimi dell'invidia, e dell'interesse; affine rimanesse convalidati, li presentarono al Serenissimo Senato con una supplica colorita d'apparente zelo pe'vantaggi dell'arte: ma veracemente, per ottener con false rappresentanze la confermazione a'maliziosi loro trattati.²⁰

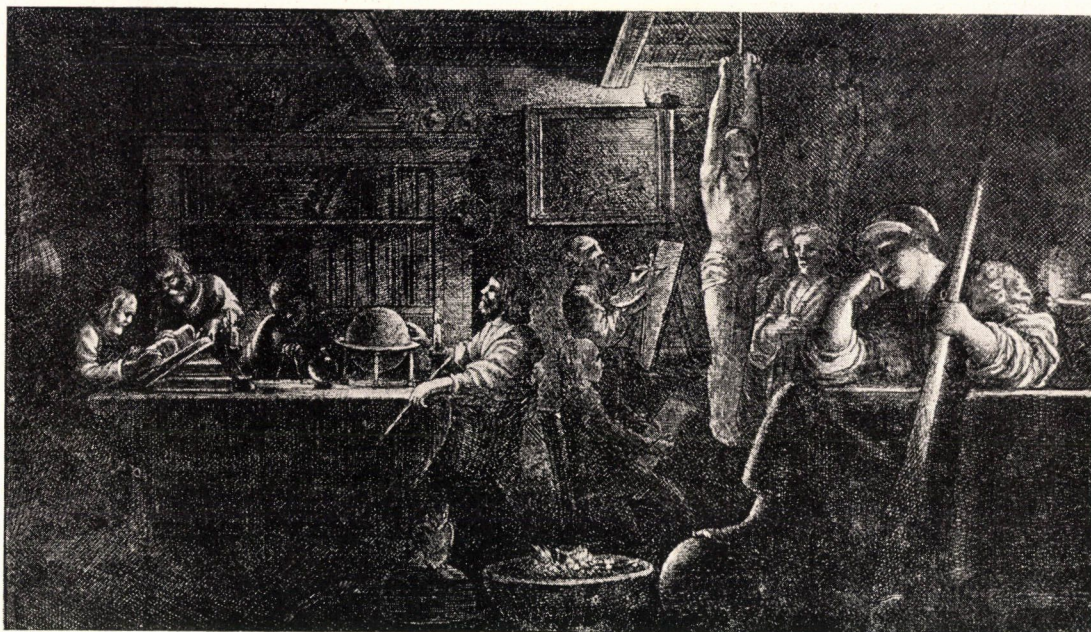
Paggi a távolból is erélyesen ellenszegült a céh törekvéseinek. Szempontunkból meglehetősen mellékes, hogy a szenátusi döntés néki adott igazat, amennyiben kimondta, hogy »que'capitoli serviron solo pe'Doratori, e Pittori dozzinali, che avessero tenuto aperta bottega«.²¹ Annál fontosabb azonban, hogy Soproni világosan rámutat a »szabad« művésznek két ellenségére, a festőcéhben uralkodó irigységre és elmaradottságra, tehát azokra a tulajdonságokra, amelyeknek megszemélyesítései annyiszor jelentkeznek emlékcsoportunkban.

Tehetség és képzettség eltérő iránya, gazdasági érdekelletetek, társadalmi színvonalkülönbség máshol is élesen szembeállították a céhbéli festőket az úgynevezett szabad művészekkel. Áll ez a fejlődésnek arra a szakaszára is, amikor a nagy tehetségek, vezető művészegyniségek formailag még tagjai a céhnek, de tevékenységük módja, minősége és mérete mindenképpen meghaladja az átlagos céhmesterek, a »pittori dozzinali« tevékenységének kereteit. Jellemző, hogy Rubens, az antwerpeni Szent Lukács-céh tagja, mikor 1613-ban nehézségekkel

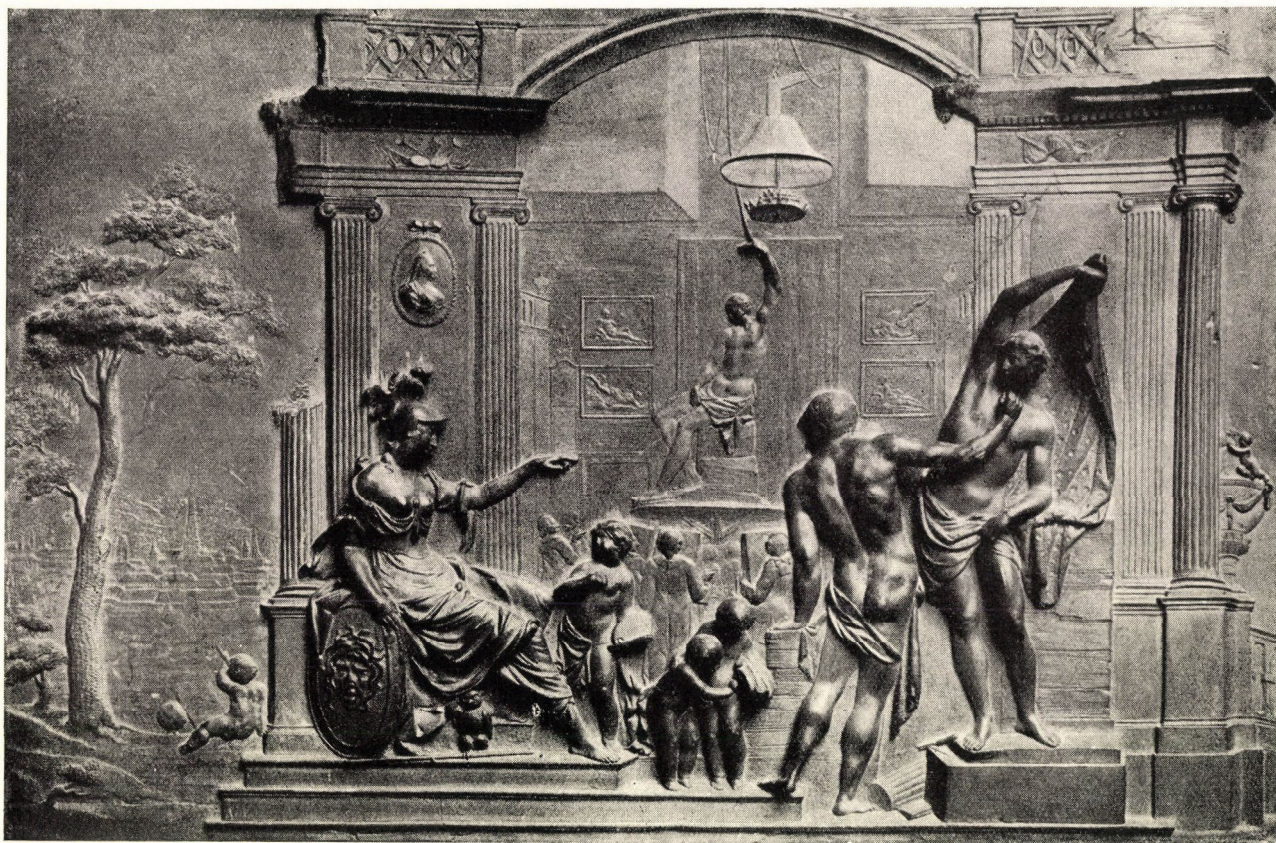
találkozott a céh részéről, másolatot kért Genovából a Paggi-ügyben előadott érvekről és a hivatalos döntésről.²² Ez idő tájban és minden valószínűség szerint éppen Antwerpenben készült az általunk elsőként ismertetett budapesti festmény. Hendrik van Balen közelében keresendő mestere feltétlenül tagja volt a céhnek. És mégis: számottevően korábbi példát alig lehetne találni arra, hogy a céhbéli kötöttségekkel elégedetlen művész az allegória és a gúny fegyverét szegezi céhtársainak bizonyos csoportja felé, akikben, úgy látszik, semmi jót, csak a korlátoltságot és kenyéririgységet hajlandó észrevenni. A flamand képcske a fiatal festő további ellenségeként állítja be a Szerelmet, ez a moralizáló célzat azonban a következő allegóriákon elmarad, hogy minden védekező eszköz, Minerva lándzsája és Herkules dorongja a Tudatlansággal és Irigységgel vehesse fel a küzdelmet. Annál nyugodtabban állítható, hogy a képcskében bírálat rejlik a Szent Lukács-céh kézműves és festőiparos tagjaival szemben, mert maga Hendrik van Balen is, bár neve sűrűn szerepel a céh irataiban, 1613-ban egy különleges alakulatnak, a »gilde der Romanisten« nevű festőcsoportnak dékánjaként említetik.²³ A csoport elnevezéséből nyilvánvaló, hogy tagjai mily nagy fontosságot tulajdonítottak megkülönböztető képzettségüknek, olasz iskolázottságuknak.

Franciaországban, pontosabban Párisban, a tizenhetedik század közepéig eldöntetlenül folyt a küzdelem a céhbéliek, az úgynevezett »maîtres jurés de la corporation de Saint-Luc« és a »szabad« művészek, elsősorban az úgynevezett »brevetaires du roi« között. Csak amidőn a céhmesterek hatalmi túlkapásai a királyi udvar művészeinek önértetét és érdekeit is durván érintették, használta fel Lebrun a kedvező helyzetet, hogy a »maîtrise« nek halálos döfést adjon. 1648 január 27-én a tízéves XIV. Lajosnak és anyjának, Ausztriai Annának jelenlétében ült össze a kormányzótanács, amely kimondotta az Académie Royale de Peinture et de Sculpture alapítását és egyben minden festő és szobrász számára lehetővé tette a céhből kilépést és felvételét az akadémia tagjai közé, ha az utóbbiak ezzel egyetértenek.²⁴ Céhnek és akadémianak végső küzdelme és az akadémiai gondolat diadala jelenti azt a történelmi háttérrel, amely előtt Lebrun említett rajzának értelme megvilágosodik. Az a körülmény, hogy a rajzon a szabad művészetek és az Erény istenségei, Minerva és Herkules tartják Séguier kancellár arcképmedaillonját, nem hagy kétséget az iránt, hogy Lebrun a nagyhatalmú államférfi jóindulatát és pártfogását az akadémia számára akarja biztosítani. Herkules eltapossa az Irigységet és készül lesújtani rá dorongjával; értsd: Séguier ártalmatlanná fogja tenni az Akadémiára acsarkodó céhrendszert.

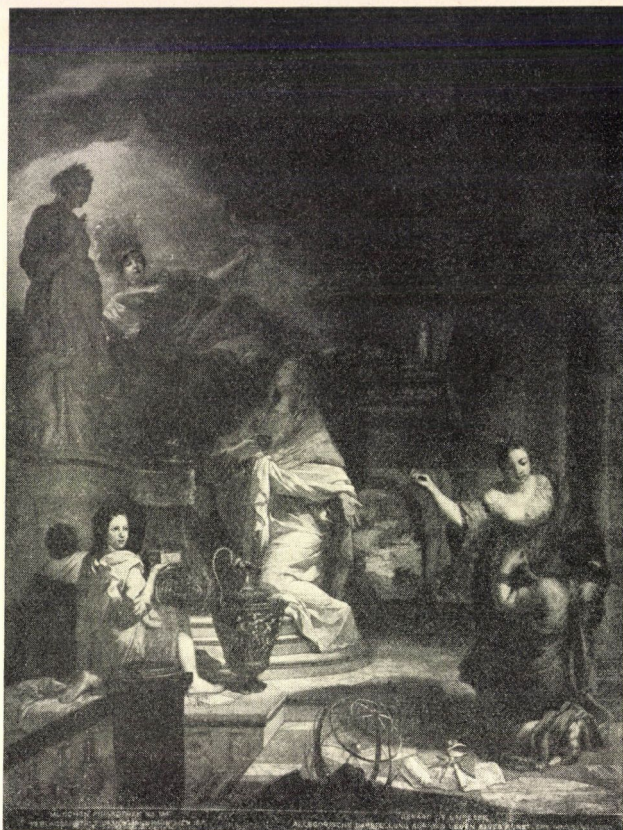
Közel másfél évszázaddal a genovai Paggi-féle eset után Bécsben lényegében hasonló esemény világított rá a céhrendszer és az akadémiai gondolat között változatlanul meglévő szakadéokra. A flamand-francia származású Jacob Van Schuppen, Largillière tanítványa, a bécsi akadémiának 1726-ban kinevezett igazgatója, ebben a minőségében is a párisi akadémiai szellem meggyőződéses hívének mutatkozott. A párisi intézet szervezeti és oktatási rendtartását alapul véve készítette el a gondjaira bízott bécsi intézet alapszabályainak tervezetét. Az uralkodó nevében beszélő tervezetnek egyik helye így szól:



11. Adam Elsheimer után : Minerva, a művészek és tudósok pártfogója Wenzel Hollar rézkarca,



12. Johann Platzer : Minerva, a Művészetek pártfogója. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



13. Gerard de Lairese: A művész életének allegóriája (gyermekkor). München, Aelt. Pinakothek.



14. Gerard de Lairese: A művész életének allegóriája (ifjúkor). München, Aelt. Pinakothek.

»Wir wollen aus eigener Bewegnus, und Vollmacht die Mahler-, Bildhauer-, Architectur- und anderen dergleichen Künsten Besonders schützen, und die, welche darinnen excelliren, und sich vor anderen hervorthuen, mithin den Schutz unserer Academie erhalten, mit Besonderen gnaden Bezeugung anfrischen, und Ihnen allergnädigst erlauben, den Titl eines Kays. Mahlers, Bildhauers, und dergleichen zu führen, von welchen Sich all andere, ausser die, welche in unseren Diensten Sich Befinden, oder mit einem Decret von unseren Obrist Cammerer würtl. versehen seyn, zu enthalten haben werden. Wir wollen auch und ordnen, dass alle so unter dem Schutz der Akademie stehen, von allen Taxen der Zünften, und Bürgerschaft befreyt, und allein von unseren Obrist-Hofgericht dependiren, und darvor convenirt werden sollen.«²⁵ Nagyönis érthető, hogy a céhmesterek, midőn Van Schuppen tervezetének ilyen pontjairól tudomást szereztek, minden erejükkel ellentámadásra indultak. Az alsóausztriai tartományi kormányzóság felszólítására 1735-ben benyújtott előterjesztésükben többek között előadták azt, hogy az akadémia nagy vonzó ereje nemcsak a polgári festők érdekeit, hanem a közjólétet is fenyegeti, mert a dolgok már odáig jutottak, hogy »kein Künstler mehr sich unter die Bürgerschaft begeben, sondern den Schutz bey der Academie suchen wolle mithin mitls dessen allhier Einige Jahr verbleiben, ihme Ein Geldt zusamben verdienen, und wann es demselben nicht mehr gefällig, ohne dass er im Mindesten dem

Landesfürsten eine Gewerb Steuer gereicht, von hier hinweg und in Ein anderes Landt sich begeben würde, wordurch das Gelde ausser Land gebracht, und dennen Einheimischen Insassen nur schaden zugefüget wird.«²⁶ Ha Van Schuppen tervezete jogerőre emelkedne, megsemmisülnének a polgári festők privilégiumai, »wordurch uns die Völlige Arbeith und Lebens Mittel entnohen würden, und genzlichen mit Weib und Kindern ferners die Bürgerliche onera zu Entrichten ausser Standt gesaezet, Ja sogar zu Bethler gemacht werden müessten.«²⁷ A kormányhatóságok előtt tett ilyen nyilatkozatok mindennél világosabban éreztetik, mennyire kiéleződött a két tábor harca odakint az életben. A céhbelieknek elsősorban kézművesjellegű műhelyi gyakorlatát és művészi teremtő képzelet dolgában nem sokat nyújtó munkásságát a másik oldalon hajlandók voltak mint elmaradottság és tudatlanság tüneteit hánytorgatni. Még természetesebb jelenség volt, hogy a céhmestereknek a kereseti lehetőségeik veszélyeztetése miatt hangoztatott panaszait az akadémia kebelébe tartozók mint a legsötétebb irigység megnyilvánulásait fogadták. »Wie Herkules die Unwissenheit und den Neid besiegt«, ilyen és hasonló témák éppen a bécsi akadémia tagjainak és növendékeinek körében voltak népszerűek: ez az elmondottak után nem szorul bővebb magyarázatra.

Másrészt ugyancsak a céhrendszer és az akadémiai irány között fennálló ellentétnek ismerete ad választ arra a kérdésre, miért helyezi magát az akadémiai művé-



15. Gerard de Lairese: Minerva megvédi a Festészetet az Irigység és Tudatlanság ellen.



16. XVIII. századi északolasz rézmetszet: A fiatal művész felségítése.

szet oly gyakran magasabb hatalmaknak, Herkulesnek, Minervának, más szóval az uralkodónak védelme alá, s miért vallja magát hol elaléltnak, hol kiskorúnak, s mindig pártfogásra szorulónak? A két tábor közötti ellentét ugyanis sem VI. (III.) Károly, sem Mária Terézia uralkodása alatt nem nyert végleges elintéztést. Igaz, hogy az akadémia tevékenységi köre csorbítatlan maradt, de ugyanilyen érintetlenek maradtak a céhek is. Egyik uralkodó idejéből sem ismeretes olyan hivatalos döntés, amely a Van Schuppen-féle tervezet jóváhagyását, vagy a céhek akadémia-ellenes megmozdulásainak végét jelentette volna. Helyesen állapítja meg Lützow: a császári kormányzat előtt egyelőre bölcsőbbnek látszott, hogy a céhrendszer hamvai között még fel-fellobbanó lángot lassan kihűyni hagyja, mintsem hogy azt erőszakkal eltámassza.²⁸ Csak II. József uralkodása szüntette meg formailag a művészeteknek céhszerű gyakorlatát. Addig az akadémiai tábor tagjai mintegy ösztönszerűen azzal a harci fogással éltek, hogy egységesen, minden lehető alkalommal és módon, magukat az uralkodó és az állam védelmeinek tüntették fel; ehhez a szerephez célszerűen illett az elcsigázottság, az aléltság állapota, vagy még inkább az önként választott gyermekkor. Láttuk, hogy Matthäus Donner reliefjén Herkules ~ VI. Károly élesíti fel a maradiság, tudatlanság, irigység által meggyötört valódi művészetet (a relief hagyományos címe: »Die

Absterbung und Erweckung der freien Künste«); Johann Berger a barokknak egyik régi ikonográfiai típusából, az Őrangyal-ábrázolásból indul ki és ólomcsoportján Minerva ~ Mária Teréziával vezeteti biztos útra a művész-bambinót.

Nem is mindenütt ilyen burkoltan nyilatkozott meg a céhek és a »szabad« művészek érdekelleté. Willem Doudijns hágai festő (1630—1697) például, miután tevékeny részt vett a »Pictura« nevezetű akadémia alapításában, 1686-ban sor kerülve az új »confrerie« helyiségeinek díszítésére, az egyik mennyezetre nagy allegorikus képet festett. Mit ábrázolt ez a kép? Míg a Hága városát megszemélyesítő nőalak oltalmába vette a Festészet, Szobrászat, Üvegfestészet és a Rézmetszés egy-egy megszemélyesítőjét, addig a művészet berkeiből Minerva szent hévvel kiűzte a mázolókat, aranyozókat, könyvkötőket és mindazt a többi mesterembert, akikkel a tulajdonképeni művészek nemrég közös szervezetet, a Szent Lukács-céhet alkották.²⁹ A régi leírás szerint a kikergetett mázolók létráikkal és festékes vödreikkel menekültek, a könyvkötők csavaros présüket hurcolták magukkal. Minerva erélyes fellépése és a menekülő tábor szinte Mantegnának egyik Louvre-beli képére emlékeztet, ahol ugyanez az istennő a Bűnöket üldözi. Másrészt persze Doudijns mennyezetfestményének régi leírásából azt is könnyű megérteni, hogy a Szent Lukács-céhek



17. Sebastiano Ricci: Minerva eltapossa a Tudatlanságot. Páris, Louvre.



18. Jakob Schletterer : Minerva győz az Irigység és Tudatlanság felett. Bécs, Barokkmúzeum.

mesterei a »szabad« művészek kiválását nem utoisó sorban dölly és nagyravágyás (»grootsmoedicheyt«) jelének vették.³⁰

Az a tétel, hogy a szóbanforgó emlékcsoport a céhrendszer és az akadémiai művészek érdekellentéteit tükrözi, mindennél jobb igazolást talál Andries Cornelis Lens belga festő működésében. Ennek az 1739-ben született művésznek az atyja, Cornelis Lens, virágfestő és aranyozó, jellegzetes példája volt a polgári műparosnak, s mint ilyent 1749-ben az antwerpeni Szent Lukács-céh dékánjává választották. Mégis a fiú, Andries Cornelis már az antwerpeni akadémian tanult, majd 1763-ban annak tanára lett, a következő évben pedig Belgium osztrák főkormányzójának, Károly Sándor lotharingiai hercegnek »peintre ordinaire«-je. Éppen 1763-ban festette idézett képét, »A művészetek múzsájának védelmében Herkules lebunkózza az Irigység és a Tudatlanság démonát«. Hogy Lens mit akart megtestesítení a két idéttlen szörnyalakban, arra magának a művésznek a legközelebbi években kifejtett tevékenysége ad kétségtelen választ. Mikor a főkormányzó őt négy évre itáliai tanulmányútra küldte, Lens ott az antik művészet és Rafael tanulmányozása mellett főleg Mengs és Winckelmann szellemébenalakította ki a maga klasszicista nézeteit és stílusát. Erőtlen, vizenyős festési modora egyébként már az idézett allegórián is megmutatkozik,

s a mai szemlélő némileg csodálkozhat azon, hogy ilyen egyénietlen festő, aki nem ura a kompozíciónak, bizonytalan az anatómiában, unalmas a típusaiban és színézésében, honnan vette az erkölcsi alapot a művészeti életben kétségtelenül igen jelentős szerepléséhez. Az antwerpeni Szent Lukács-céh egykori dékánjának fia ugyanis hazatérése után kemény harcot indított ugyanennek a céhnek ellenében. A főkormányzóhoz intézett emlékiratában a »nagy« művészet és a mesterségek szétválasztását sürgette, másszóval a művészek mentesítését a céhbeli közösség kényszerétől. A céh persze védekezett, s többek között találón mutatott rá arra, hogy senki számára sem lehet megalázó, ha olyan társulathoz tartozik, amely egykor Rubenset és Van Dycket is tagjai közé sorolta. De az ilyen érvelés nem fordíthatta vissza a fejlődés kerekét: az évekig elhúzóódó viszályt Mária Teréziának 1773 március 20-án kelt rendelete Lens előterjesztéseinek értelmében döntötte el.³¹

Mindenütt, ahol így az államhatalom által pártfogásába vett akadémiai szervezet és oktatás diadalt aratott, festők és szobrászok tárgyválasztásából egy csapásra elmaradt a Tudatlanság és az Irigység megszemélyesítése. Ez a körülmény is az emlékcsoport értelmezésének helyesége mellett tanúskodik: mihielyt a céhrendszer nem volt többé számottevő ellenfél, szükségteenné vált annak allegorikus kipellengérezése, s a céhbeli kötöttségek és kényszer ellenében az uralkodó pártfogásának hangoztatása.

Mielőtt azonban a képzőművészeti akadémiák idáig érkeztek, tagjaiknak és tanítványaiknak tekintélyét és



19. Johann Georg Dorfmeister : »Memorial«. Bécs, Barokkmúzeum.

közvetve azok gazdasági érdekeit egy más, nem lekicsinylhető veszedelem is fenyegette. Bírálatról, sőt támadásról volt szó, mégpedig olyan oldalról, ahonnan, legalábbis a mai szemlélő, aligha várná. A tizennyolcadik század első felének végét tartva szem előtt és a céhrendszert, az akadémiákat és a felvilágosodás mozgalmát együtt említve, az ember hajlandó lenne az utóbbi kettőben küzdőtársakat látni. Pedig a való helyzet egészen más volt. Míg a középkorból itt maradt céhekkel szemben a képzőművészeti akadémiák a szabad művészet nagy vívmányát hozó újítók szerepében tetszelegtek, s mint ilyenek igényelték az uralkodó, illetve az állam támogatását, addig a nyugati művelődésnek egyik még újabb jelensége, a felvilágosodás, máris kikovácsolta az akadémizmus ellen azokat a fegyvereket, amelyek még a tizenkilencedik század második felében is fennen villogtak. Pevsner a képzőművészeti akadémiákról szóló művében igen tanulságos példákat sorol fel idevonatkozólag.³² Voltaire 1735-ben ezt írja egyik levelében: »Nous n'avons pas un grand peintre, depuis que nous avons une Académie de Peinture, pas un grand philosophe, formé par l'Académie des Sciences«. Máshol ugyanő így nyilatkozik: »Aucun ouvrage qu'on appelle académique, n'a été en aucun genre un ouvrage de génie«. Az enciklopedisták, köztük elsősorban Diderot, meg is okolják ellenszenvüket: »Les académies étouffent presque les hommes de cette trempe en les assujettissant à une tâche réglée«. Voltaire híve, Nagy Frigyes a gyakorlatban is érvényesítette ezeket a nézeteket; a berlini képzőművészeti akadémiát nem sokra tartotta, mert, amint ő maga írta, »noch nicht einen gesehen, der nur passable herausgekommen aus ihre Anstalt«.³³

A képzőművészeti akadémiák tábora pillanatnyilag két tűz között érezte magát. Csak a bécsi akadémiát tartva szem előtt, kényelmetlen helyzetét eléggé nyilvánvalóvá teszi egyetlen esztendőnek, az 1735-nek két komoly eseménye. Odahaza, Bécsben a »Vorsteher und gesambte Bürgl. Mahler der St. Lucae-Bruderschaft« ekkor adták elő nyomós panaszukat a Van Schuppen-féle akadémiai reformtervezet ellen; kint, Nyugaton ez évben írta Voltaire említett, akadémia-ellenes levelét. A felvilágosodás irányából kiinduló kedvezőtlen hangulat csak eggyel több ok volt az akadémiai festők és szobrászok számára, hogy egy emberként, fűrgén és kitartóan keressék az államhatalom oltalmát, s célzatukban kitűnően összehangolt munkáikon úgy tüntessék fel az akadémiai művészetet, mint az uralkodói pártfogásnak kizárólagos, sőt egyetlen lehetséges élvezőjét. Mellékesen még csak annyit, hogy az akadémiáknak a felvilágosodás részéről veszélyeztetése múló jelenség volt. A legtöbb ilyen intézmény hamarosan az új szellemi áramlat oldalára állt, s alig egy-két évtized múltán kebelükbe fogadták a felvilágosodás képviselőit. Továbbra is a bécsi példánál maradva, elegendő, ha az ottani képzőművészeti akadémiának 1768-ban kinevezett titkárára, a híres nemzetgazdaságtani íróra, Joseph von Sonnenfelsre utalunk.³⁴

E sorok kiindulási pontjától, a Szépművészeti Múzeum flamand képecskéjétől egészen a tizennyolcadik század második felében készült bécsi munkákig mintegy másfél századnak sajátos jellegű, akadémiai vonatkozású ábrázolásait tekintettük át. Az adott értelmezés szerint ezeknek az ikonográfiai típusoknak alap gondolata a védekezés

a gazdasági és szellemi életnek akadémia-ellenes tényezőivel szemben. Végezetül érdemes rámutatni arra, milyen kivételes hely illeti meg ezeket az ábrázolásokat a profán ikonográfia keretein belül. Művészegyenység állásfoglalása valamely művében olyan támadással, mellőzéssel, vagy megaláztatással szemben, amely akár pályatársak, akár avatatlanok részéről érte őt, nem ritka jelenség a művészettörténelemben. Annál inkább szokatlan, sőt talán egyetlen példája a széleskörű, együttes állásfoglalásnak a fentebb körvonalaiiban ismertetett emlékcsoport. A bemutatás megközelítően sem törekedhetett teljességre, azt azonban jól szemléltette, hogy képesség és képzettség szülte tekintélyének, anyagi érdekeinek és különleges szervezetének védelmében a művész-társadalom kiterjedt rétege, tekintet nélkül országhatárookra, valóságos tüntetést rendezett. Az akadémiák híveinek »képes« demonstrációja emberöltőkön át tartott. E körülmények tanúsága szerint a tizenhetedik és tizennyolcadik század művésze a maga ügyében is, szó és írás fegyvere mellett, mindig különösen nagyra tartotta a műalkotás meggyőző és megnyerő, célravívó erejét.

PIGLER ANDOR

JEGYZETEK

¹ M. Bénard, Cabinet de M. Paignon Dijonval, Paris 1810 41, no. 758.

² R. Förster, Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance, »Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen« VIII, 1887, 29 ff., 89 ff.; XV, 1894, 27 ff. Ehhez a nagyon változékony típushoz tartozó ábrázolásokon általában a trónon ülve bíráskodó király viseli a számfűleket, s mellette áll Ignorantia nőalakja.

³ J. v. Sandrart's Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, hgb. v. A. R. Peltzer, München 1925, 202. — A Sandrart által mint kiváló viaszszobrász magasaltat ifjabb Daniel Neuberger (1620 körül — 1674/81) a hannoveri Kestner-Museumba került viaszreliefjén önmagát ábrázolta a védelmező Minerva és Saturnus között (3. kép). Minerva előtt megint az Irigység feje látható, hajában kígyókkal (tehát nem a Háború halálfeje [!], mint ahogyan Th. Hampe írja, »Das Schwäbische Museum« 1930, 119, 120). — Michael Willmann is (1630—1706), mikor 1682-ben egyik tollrajzán hódolatát mutatja be Sandrartnak (Bécs, Albertina), a megdicsőülő festőfejedeleme mellé Minervát és Saturnust állítja, mint legfőbb védelmezőket és az Olymposra vivő úton legbiztosabb vezetőket. A rajzot közli Th. Muchall-Viebrook, Deutsche Barockzeichnungen, München 1925, Taf. 28 és Beschreib. Katalog d. Handzeichnungen in d. Graph. Sammlung Albertina, V, Wien 1933, Taf. 299, Nr. 1952.

⁴ H. Jouin, Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV, Paris 1889, 30, 44, 596.

⁵ Beschreib. Katalog d. Handzeichnungen in d. Graph. Sammlung Albertina, IV, Wien 1933, 155, Nr. 1933; V, Taf. 294, tévesen mint mitológiai jelenetet, esetleg mint ovidiusi témát közli.

⁶ V. ö. O. Kutschera-Woborsky, Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen, »Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst«, Beilage der »Graphischen Künste«, Wien 1919, Nr. 2/3, 25, 27.

⁷ A. Weinkopf, Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste, Wien 1783, 85, Nr. 78.

⁸ A. Weinkopf, id. m., 81, Nr. 68. Az ott említett relief semmi esetre sem azonos a Zichy-gyűjteményből a budapesti Szépművészeti Múzeumba került olomreliefel, bár ez az utóbbi is 1760-ban készült.

⁹ A. Weinkopf, id. m., 76, Nr. 53.

¹⁰ V. ö. O. Kutschera-Woborsky, id. h., 19, 24.

¹¹ C. v. Lützow, Geschichte der k. k. Akademie der Bildenden Künste, Wien 1877, 24, Anm. 2.

¹² Thieme—Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künste, XII, 1916, 50.

¹³ A. Weinkopf, id. m., 98, 99.

¹⁴ A. Weinkopf, id. m., 77, Nr. 55.

¹⁵ J. G. Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts, 19—24 Heft, Erfurt 1784, 328—330.

¹⁶ C. C. Malvasia, Felsina Pittrice, I, Bologna 1678, 51, 247, 337, 549.

¹⁷ E. Tietze-Conrat, Künstler Erdenwallen im Spiegel der österreichischen Barockkunst, »Die Bildenden Künste« II, Wien 1919, 81—88.

¹⁸ N. Pevsner, Academies of Art Past and Present, Cambridge 1940.

¹⁹ R. Soprani, Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, 2. ed. da C. G. Ratti, I, Genova 1768, 125.

²⁰ R. Soprani—C. G. Ratti, id. m., 125. V. ö. A. Dresdner, Die Kunstkritik, I, München 1915, 94. N. Pevsner, id. m., 57.

²¹ R. Soprani—C. G. Ratti, id. m., 126.

²² R. Soprani—C. G. Ratti, id. m., 126, 127.

²³ Ph. Rombouts—Th. van Lierius, De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, I, Antwerpen 1872, 371.

²⁴ Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie R. de Peinture et de Sculpture depuis 1548 jusqu'en 1664, publ. par A. de Montaignon, I, Paris 1853, 35. V. ö. H. Jouin, id. m., 67—73. Magyar rész-

ről hasznosan tájékoztatnak Rabinovszky M. cikkei: »A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve« 1951, 50 kk. és »Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae« I, 1953, 3 kk.

²⁵ C. v. Lützow, id. m., 16.

²⁶ U. ott, 17.

²⁷ U. ott, 18.

²⁸ U. ott, 18, 69.

²⁹ Fr. D. O. Ob een's Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis, IV, Rotterdam 1881—82, 204, 205.

³⁰ U. ott, 45.

³¹ L. Gillet, in A. Michel, Histoire de l'Art, VII, 1, Paris 1923, 378. V. ö. C. v. Lützow, id. m., 69, Anm. 1.

³² N. Pevsner, id. m., 191, 192.

³³ H. Mackowsky, Johann Gottfried Schadow Jugend und Aufstieg, Berlin 1927, 98.

³⁴ C. v. Wurzbach, Biograph. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, XXXV, Wien 1877, 317—343. C. v. Lützow, id. m., Reg.

HARINA (HERINA) ROMÁNKORI TEMPLOMA

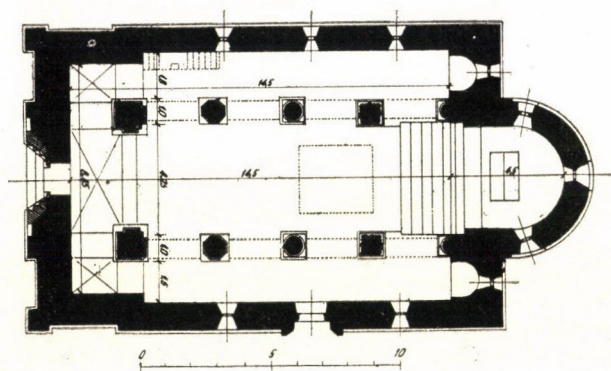
Románkori építészetünknek talán legjellegzetesebb emlékcsoportját láthatjuk azokban a kéttornyos homlokzatú, háromhajós bazilikákban, melyeket általában bencés rend építészeti tevékenységéhez szoktak kötni. Nyilvánvaló, hogy ez az alaprajzi és felépítési elrendezés — mely Lébényben és Jákon a maga teljes kiforrottságában jelentkezik — hosszabb fejlődés eredménye. E tény, valamint a típus XIII. századi nagy, a bencés rend kerekein túlnövő elterjedtsége indokolja, hogy az előzményekre különös figyelmet fordítsunk. A gyérszámú még XII. századi példák jelentősége tehát éppen a fejlődési folyamat megvilágítása szempontjából döntő fontosságúvá válik. E korai csoporthoz Dunántúlon az erősen átépített nagykapornaki, Erdélyben viszont a lényegükben, sőt részleteikben is túlnyomóan eredeti állagukban fennmaradt ákosi és harinai templomok tartoznak. A harinai templom feldolgozása és értékelése így nemcsak az épület eredeti sajátosságait hozza napvilágra, hanem a XIII. században országszerte feltalálható igen jellegzetes építészeti arculattal bíró templommegoldás eredetére és kialakulására is fényt vet.

A harinai templom a falu fölötti dombon emelkedik s uralkodik egész környezetén. Maga a település kiesik a vidék főbb útvonalaiából és két kisebb folyóvölgy között elterülő meredek dombok és hegyek közé ékelődik be. Bizonyára e félreeső fekvés is közrejátszott abban, hogy a templom aránylag éppen maradhatott fenn.

Az épület kéttornyos homlokzatú háromhajós bazilika. Teljes egészében téglából épült (téglaméret $30 \times 15 \times 4$), csak a nyugati és déli kapuk tagozatait és a tornyok ikerablakainak osztóoszlopait, valamint a belső fejezteit, lábazatait és párkányait faragták kőből. Az egész épületet fehérre meszelt vakolat borítja. A hajók és a főszentély fedése bádoggal történt, melyet az eredeti zsindelyfedés helyett a XIX. századvégi helyreállításkor

szereltek fel. A templom méretei: belső hosszúság: 14,55 m, főszentély belső hosszúsága: 4,50 m, főhajó szélessége: 4,25 m, mellékhajó szélessége: 1,8 m, főhajó magassága: 13,45 m, mellékhajó magassága: 7,92 m. Falvastagság: 1 m, a tornyoknál: 1,20 m.

A nyugati főhomlokzaton a két torony uralkodik. A tornyok szélessége az általuk közrefogott középső rész szélességét erősen megközelíti. A hármasszélességi tagolásnak a hármasszélességbani tagozódás felel meg. A homlokzat hármasszélességi ritmusát emelik ki az erőteljesen előreugró lizénák, melyek szinte támpillérszerű megoldást mutatnak. A négy lizéna közül a két középső a homlokzat síkjából ugyancsak kiemelkedő nyugati kapuzat keretelésébe olvad bele. Az emeleteket egymástól ívsoros párkányok választják el. A földszint közepén nyílik a nyugati kapuzat. A félkörívvel záródó, oldalt lépcsőzetesen szűkülő kapuzat nemcsak a már említett falvastagságot



1. A templom alaprajza.



2. A templom nyugati homlokzata.

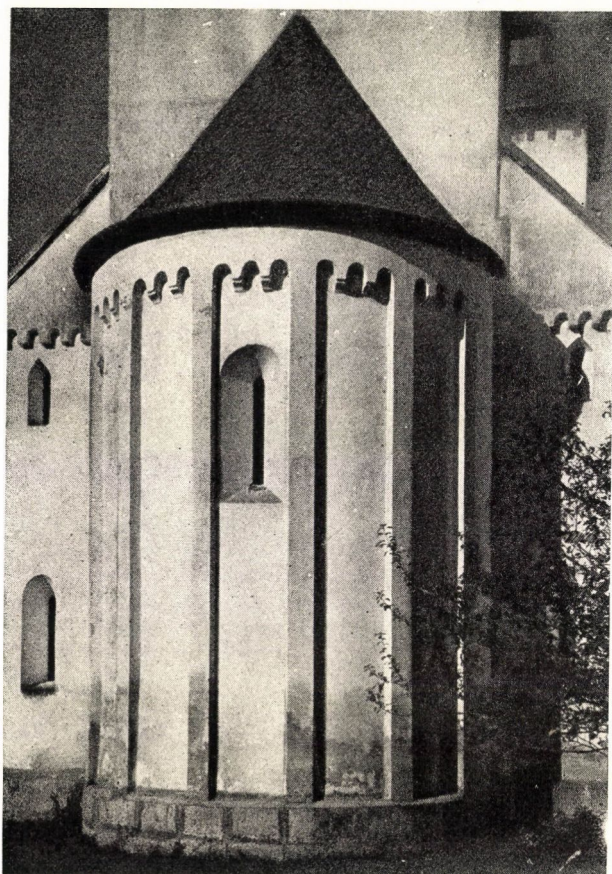
tölti ki, hanem mélyen belevágódik a homlokzati falba is. Kétoldalt egy-egy karcsú, a kapuzat háromnegyedéig felnyúló, keskeny félkörívvel záródó üres fülke kereteli. A kapuzat két egymástól világosan szétválasztható részre oszlik. Kívül három falhasáb közé beilleszkedő két oszlop románkori formákat mutat. Belül a két horony között előreugró fejlett körtetag már a későgótikára vall. A külső rész záródása felköríves, a belsőé szemöldökgyámos. A külső kapubéllet hasábjainak éleit lefaragták és rajtuk két pálcátag által közrefogott hornyot alakítottak ki. A pálcátagokat fenn szokatlan megoldásban vízszintes tagozat köti össze. A hasábok éltagozatai lenn és fenn gömbháromszögben záródnak. Az oszlopok attikái lábazata meglehetősen meredek, kockafejezetük egyszerű. A karcsú oszloptörzs felé keskeny párnatag közvetít. Az oszloplábazatok kissé kiugranak és a kiugró részeket két egyszerű kis gyám támasztja alá. A falhasáb- és oszlopsor egységes lábazon nyugszik, melyet felül függőlegesben végződő párnatag díszít. Az oszlopfejezetek fölötti szemöldök sűrű kötélfonásszerű díszítéssel ékes. A díszítés a ferde bélletről a homlokzat síkjára is kifordul. A szemöldök fölött félkörben záródó ívbéletek az oszlopoknak és falsarkoknak megfelelően három fejlett hengertagból és hornyokból tevődnek össze. Az orommező üres. — A kapu belső része érett gótikus szemöldökgyámos megoldást mutat. A tagozatok alul ferde síkra metsződnek. A sarkokon fenn a vízszintes és függőleges

körtetagozatok egymást áthatják. A kapu küszöbe magas. A faajtószárnyakon egyszerű háromágú románizáló vasalás van. Alul és felül egy-egy pár látható. A kapuzat előreugró része rövid féltetővel támaszkodik a homlokzathoz. A két torony első emeletén és a középső részen egy-egy, tehát összesen három ikerablak nyílik. Az ikerablakok osztóoszlopai meredek attikai lábazatot mutatnak, nehézkes saroklevelekkel. Az oszloptörzs felül keskeny párnataggal záródik. A szabályos kockafejezetek felett vállkő emelkedik, melyre az ikerablak két karcsú keskeny íve támaszkodik. A vállkő legfelső részén ferde rovátkolás jelenik meg, mely a középső ikerablak tartóoszlopának mind a négy oldalát, a két oldalsónak csak a homlokzat felőli oldalát díszíti. Az ikerablakokat egyetlen külső széles és ugyancsak félkörívvel záródó ív kereteli, mely közvetlenül a homlokzat síkjába vágódik. Az ikerablakok síkja viszont elég mélyen visszaugrik. Az első és második emeletet sűrű ívsoros párkány választja el. Az ívek lépcsősen visszaugró gyámokra támaszkodnak, sorukat a lizénák megszakítják, tehát csak a lizénák közeit töltik ki. A második emeleten a felület áttörése gazdagabbá válik. A két tornyon hármas ikerablakok jelennek meg, két-két osztóoszloppal. Az oszlopfejezetek felett egyszerű, meredek vállkövek közvetítenek a nyílásívekhez. A vállkövek végei hengertagosak. Az ablakok és oszlopaik az első emeleti ablakoknál magasabbak. A második emeleti ikerablakok keretelő



3. A templom déli nézete.

íve felül hármass ívben végződik és ezáltal még inkább kiemeli az ablakok hármass nyílását. — A középső részen a falat egyszerű rézsűs kerek ablak töri át. Külső bélletét horonyhoz kapcsolódó hengertag kereteli. Belső rézsűjében kőbéllet nincsen. A második emelet felett egyszerű, lapos ívsor látható. Róla az első emelet gyámkőora már hiányzik. A lizénákra az ívsor itt sem terjed át. Az ívsor fölött erőteljes, alul fogrovattal díszített főpárkány zárja le a második emeletet. A harmadik emelet az előző két emelettel szemben részaránytalan megjelenésű. Az északi torony fala ugyanis teljesen nyílás nélküli. A tornyot kettős tagozású alul fagyámsorra támaszkodó sisak zárja le. A déli torony viszont a második emelethez hasonlóan hármass ikerablakkal rendelkezik, mely azonban a második emeletinél zömökebb és a hármass nyílást egyetlen ív fogja egybe. A torony zárópárkánya egyszerű lépcsőzött ívsorból és kettős fogrovatból áll. A tornyot egyszerű sátozott fedő. A tornyok héjazata palából készült. A két torony harmadik emelete abban is különbözik, hogy a keretelő lizénák az északi tornyon megszűnnek, míg a délin megtalálhatók. Ennek következtében az északi torony harmadik emeletének falai annival keskenyebbek, amilyen vastagságúak a lizénák. A két torony által közrefogott középső részt meredek háromszögű oromzat koronázza. A háromszög közepén ikerablak nyílik az első emeleti megoldással egyezően. A háromszögű oromzatot lépcsőzetesen emelkedő lapos vakolatkeret zárja le.



4. A templom keleti nézete.

A templom déli nézete a legszebb. Itt érvényesül a legváltozatosabb a torony, a meredek főhajó, a mellék-hajó és a főszentély tömegritmusa. A déli torony déli nézete szinte a már ismertetett nyugati nézettel azonos. Csak az első emeleti ikerablak kisebb. A torony keretelő lizénái közül a kelet felé eső emeletenkint lépcsőzetesen keskenyednek. A főhajó a torony második emeletének magasságában emelkedik. Hat egyszerű rézsűs félkörívvel záródó ablaka valamivel alacsonyabban nyílik a torony második emeleti ablakainál. A hajóablakok kőbéllet nélküliek, magas keskeny réseik a jellegzetes román kori megoldást mutatják. A főhajó egyszerű vakolatból készült hengertagos főpárkánya alatt mélyített sáv húzódik, benne téglából kirakott zezugvonal. A fal kelet felé eső végén sima lapos lizéna látható. A főhajó meredek nyeregterejének gerincvonala a torony harmadik emeletének mintegy félmagasságát éri el és nyugat felé a háromszögű oromzathoz támaszkodik. A déli mellékhajó főpárkánya csak valamivel emelkedik a torony elsőemeleti ikerablakának záródása fölé. A mellékhajó falán egyenletes beosztásban három egyszerű rézsűs résablak nyílik. A középső alatt foglal helyet a déli kapuzat. Kialakítása emlékeztet a nyugatira, csak egyszerűbb. A kapuzat kissé kiugrik a mellékhajó falának síkjából és fenn keskeny féltető fedí. Béléte három oszloppárból áll, melyek közé két falsarok ékelődik. Az oszlopok lábazata és fejezete igen nehézkes megoldású. Az előbbi egy erőteljes párnatagból és egy vékony lemezből, az utóbbi két párnatag között horonyból áll. A fejezet tehát voltaképpen egy fordított attikai lábazat, ahol a felső duzzadt párnatag uralkodik. Ez a megoldás a falhasábokra is áttérjed, tehát egységes frizként hat. Az oszloplábazatok kiképzése a két kis gyámmal a nyugati kapuzat oszlopaival egyezik. Az oszloptörzs aránylag igen vékony és karcsú. Az ívbéllet széles hornyok között elhelyezett két vékony hengertagból áll. Ezek a két belső oszlop fölött emelkednek. A béllet félkörívesen záródik. Az orommező itt is üres. A béllet oszlopai és falhasábjai lépcsőzetes megoldású oszlopszékeken nyugszanak, melyet felül enyhe párnatag díszít. Az ívbélletet az oldalbéllettel egyszerű vékony lemez választja el. Az eddig ismertetett, sárgás mészkőből csiszolt kivitelben készített béllettel világosan megkülönböztethető a szürke, szemcsézőkalapáccsal felazított ajtótok, mely felül egyenesen záródik. Oldalt két horony közt pálcátág látható, mely negyedmagasságban háromszög alakú ferde síkra metsződik. A kapuzat küszöbe egy lépcsőfok magasságú. Az egyszárnyú kapun fenn és lenn középkorias vasalás látható. A templom egyszerű kölabazatát a felső részen egy vékony negyedhengertag díszíti. A lábazat a hajókon egységes. Mintegy 75 cm magasságban halad. A déli mellékhajó szentély felé eső utolsó ablaka alatt lépcsőzetesen felugrik. Az eredeti attikai lábazatot Sztahlo 1894-i rajzáról ismerjük.

A templom keleti nézete mutatja legjobban az épület rendkívül karcsú formáit. Az aránylag keskeny és magas főhajóhoz kétoldalt, ugyancsak keskeny mellékhajók csatlakoznak. Ezek egyenesen végződnek a földszinten és emeleten egy-egy kis rézsűs résablakkal. Az emeleti ablak külső nyílása meredek háromszögben záródik. Fölötte a mellékhajók eresztvonalának magasságában lapos ívsor húzódik. A mellékhajók zárófalának külső szélét egy-egy egyszerű lizéna szegélyezi. A főszentély

széles félkörívvel záródik. Felületét egyszerű lizénák hét egyenlő keskeny magas mezőre osztják. A lizénákat fenn három-három félkörív köti össze. Az ívek, mint a tornyok első emeletén, lépcsős gyámokra támaszkodnak. A lizénák lenn az egyszerű kőlabazatig érnek. A középső és a két legszélső mező kétharmad magasságában a főhajóéval azonos kivitelű résablakok nyílnak. A főszentély félkúptetőzete a főhajó zárófalához támaszkodik.

A templom északi nézete lényegében és legtöbb részletében azonos a déli nézettel. Eltér abban, hogy az északi torony északi oldalának első emeletén lévő ablak osztóoszlopa hiányzik s az oszlop helyén az ablaknyílás szögben végződik. A nagy hegyesszögű középső részt két oldalt kerek végződéses veszik közre. Az osztóoszlop itt nyilván eredetileg sem volt meg. Az északi mellékhajót csak három, a főhajó északi falát pedig öt egyenletesen elrendezett rézsűs résablak töri át. A főhajó párkány alatti zegzug díszítése is megvan. Az északi torony kelet felé néző hármass ikerablaka megegyezik a második emelet többi hármass ikerablakával. A hajólabazat azonos a déli oldal labazatával. A lépcsős felugrás itt már a második ablak vonalánál megtörténik. A felugrást a talajszintnek a nyugati homlokzattól a szentély felé nagyjából egyenletes emelkedése okozza.

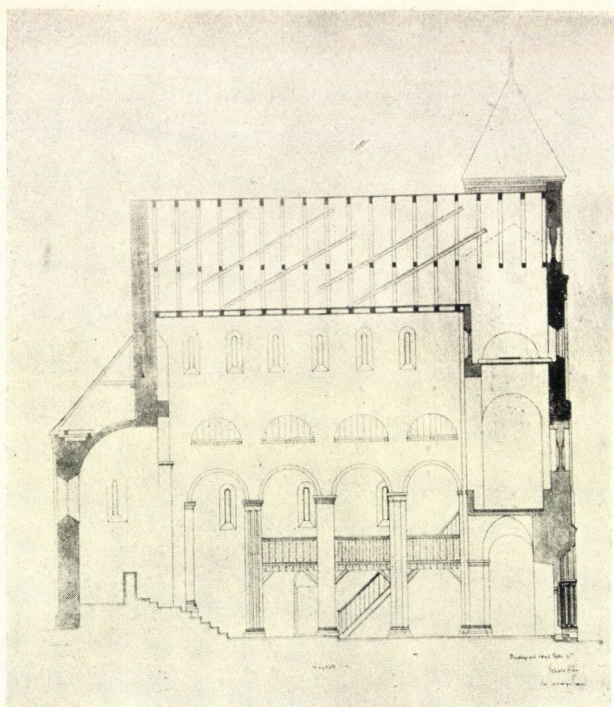
A nyugati kapuzaton belépve a templom belsejébe először a nyugati karzat alá érkezünk. Ez a három hajó teljes szélességét foglalja el. Két vastos négyszögű pilléren nyugszik, melyekhez kelet és dél, illetve észak felé egy-egy félpillér simul. A dél és észak felé néző félpillér tartja azt a félkörívet, mellyel a karzat középső legszélesebb része a főszentély felé nyílik. E félpilléreken vállmagasságban lemezből, horonyból és pálcatagból álló fejezetszerű tagozat jelenik meg, mely a keleti oldal kivételével az egész pilléren körülfut. A főhajó szélesebb boltívének megfelelően a mellékhajók felé is keskenyebb és mélyebb boltövek nyílnak részben a tornyok északi és déli falára, részben a karzattpillérek megfelelő részéhez támaszkodva. A karzat földszintje egyszerű borda nélküli keresztboltozatokkal van lefedve. A három boltszakaszt két széles heveder választja el egymástól. A karzat emelete csak középen kapcsolódik három magas félkörívvel a fő-, illetve mellékhajók légtéréhez. A karzat emeletének középső részén két lépcsősen elhelyezett lemez között hengertag alkotja a könyöklő korlátját. Ehhez hasonló, de alul még egy horonnyal ellátott fejezetszerű tagozat koronázza a karzattartó pillérek keleti oldala elé ugró két félpillért. E tagozat a karzatkönyöklő magasságában jelenik meg s egyszersmind a fő- és mellék-



5. A templom északi nézete.



6. A templom belseje a karzat felé.



7. A templom hosszmetSZete dél felé.
(Sztehlo Ottó rajza, 1895.)

hajókat egymástól elválasztó árkádsor legnyugatibb hevedereinek támasztására is szolgál. A karzat feljárója az északi mellékhajó legnyugatibb ablaka alatt indul el. A lépcsőt két lapos kockafejezetű, felül vállköszerű kiszélesedéssel ellátott, lábazat nélküli téglaféloszlopban végződő keskeny pillér tartja, melyeken két lapos, falhoz támaszkodó ívvel alakul ki a lépcső alépítménye. A kölépcső emelkedését az északi falon öt lépcsősen felugró lapos, kis tagozott gyámon nyugvó félkörív kíséri. Az egész nyugati karzat voltaképpen a két homlokzati torony alatt és között helyezkedik el. A karzat többször említett két vastag négyszögű pillére egyszersmind a tornyok belső támasztói. Így a tornyok alatti és közötti épületrész a legcélszerűbben kihasználódik és mind a földszinten, mind az emeleten szervesen kapcsolódik a templom többi belső teréhez.

A főhajó megoldása egyedül áll az egész középkori Magyarország románkori építészetében. Négy szakaszra oszlik. Nyugatról kelet felé haladva az árkádsort egy nyolcszögű pillérpár, egy oszloppár és egy igen érdekesen tagolt, alapjában véve négyszögű pillérpár tartja. Az árkádívek félköralakúak és a főhajó felé eső részen mélyített tükrűek, a mellékhajók felé azonban egyszerű sima, félköríves nyílást mutatnak. A legnyugatibb árkád a torony-, illetve karzatpillértől indul ki, a negyedik, legkeletibb ív viszont a fő- és mellékszentélyeket egymástól elválasztó vastag fal előtt lévő féloszlopban végződik. E két féloszloppár magas talapzaton nyugszik, lábazatuk már a főszentély magasságában áll. Valamennyi oszlopnak, ill. pillérnek magas és meredek attikai lábazata van. E nehézkes és korai formát mutató lábazatok közül csak az említett féloszlopoknál találunk meglehetősen ormótlan és nehézkes sarokleveleket. A támasztórendszer

legkeletibb párja voltaképpen négyzet alakú pillér, melynek felületét erőteljes hengertagokra és hasábélekre bontották fel. A metszet így a déli kapuzat oldalbéllete metszetével egyezik. Érdekes, hogy a déli pillér főszentély felé eső oldalát csak mintegy másfél méter magasságban dolgozták meg az ismertetett módon, onnan felfelé a pillér sima. Az oszloppár és nyolcszögű pillér törzsei simák. A fejezetek egyszerűek és inkább párkányszerűen hatnak. A nyolcszögű pillér fejezetét a törzstől egy vékony pálcátág választja el. E fölött ívesen kiszélesedő lapos tagozat következik, melyet a négy sarok felé levágtak s így ott háromszögű formák keletkeztek. Ez a tulajdonképpen oszlopfejezet, melyet két vékony lemez fölött lévő erősebb, félköríves fejlemez borít. Az oszloppár fejezetei különböznek egymástól. Az északi az egyszerűbb. Az alsó pálcátág és a felső gömbölyded fejlemez közt ívesen szélesedő tagozat látható. A délin ez utóbbi felső részén hármass gyűrűzés jelenik meg. A négyszögű pillérek fejezetei ismét azonosak egymással (hármass tagolású fejlemez és pálcátág közt felfelé szélesedő tagozat). A szentélyfalhoz támaszkodó magas talapzaton álló féloszlopok fejezete a dór fejezetekre emlékeztet. A déli érdekessége, hogy az echinus és abacus közt a két sarkon hosszúkas tagozat közvetít. Ez a megoldás Erdélyben, mint majd látni fogjuk, nem egyedülálló. Az árkádívek fölött újra egyszerű félköríves négy-négy boltívet találunk, mely formailag oldalkarzatra emlékeztet. Mivel azonban az ívek a mellékhajó padlásterébe nyílnak, ezt csak áldoldalkarzatnak tarthatjuk, mely formai és statikai szempontból lazítja fel a magas főhajófalakat. Jóval az áldoldalkarzatok fölött nyílnak a résablakok sora, mégpedig dél felé hat, észak felé öt. Belülről jól látszik, hogy az északi és déli fal résablakainak ritmusa is eltér, az északi öt ritkább elhelyezésű, mint a déli. A főhajót lapos kaze'tás mennyezet fedi egyszerű megoldásban.

A főszentély hat lépcsőfokkal fekszik magasabban a főhajónál. A művészi szempontból jelentéktelen múlt századi faoltár még két lépcsőfok felett foglal helyet. A magasságkülönbség az oltár és a főhajó között kb. másfél méter. A legalsó lépcsőfok előtt a főhajó padlóján nyílás van. Néhány lépcsőfokon egy kriptaszerű helyiség egyszerűen boltozott bejáratához lehet lejutni. A bejárat mögött a helyiséget lapos hajlású tégladonga borítja. A helyiség kb. az oltár vonalánál végződik. Zárófalán a jelenlegi padlószint felett valamivel a fal teljes szélességében nyílás nyomai látszanak. E helyiség elhelyezése a templomra emlékeztet, mostani formájában azonban inkább kriptának tartható. A zárófalán látható nyílás a templom mögött mintegy száz méterre lévő, ma már nyom nélkül eltűnt középkori eredetű udvarház felé is vezethetett.

A főszentély kapcsolódása a főhajóhoz meglehetősen primitív. A diadalív csak úgy keletkezik, hogy a főszentély belső fala egy falsarokkal ugrik beljebb a főhajó falsíkjához képest. A falsarok válmagasságában két lépcsőzetű, alul enyhe horonyban végződő párkány jelenik meg, mint a diadalív vállköve. A párkány a főszentély irányában is folytatódik, de csak annyira, hogy fejezetként hasson. Maga a diadalív szabálytalan, kissé a kosárv felé hajló, széles ív, mely fölött a főhajó zárófala lépcsőzetesen kelet felé visszalép. A diadalív különállását még-

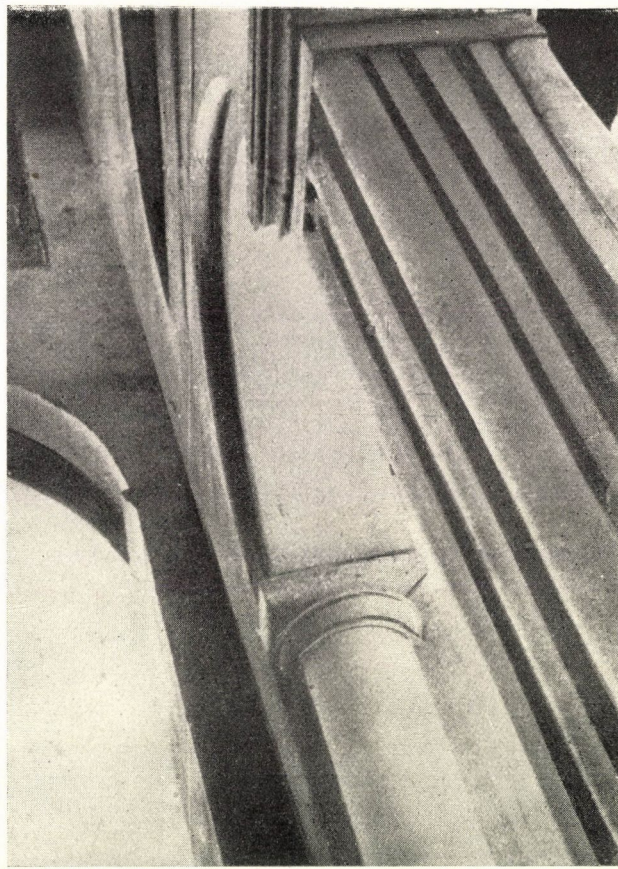
inkább hangsúlyozza az a két oldalt a főhajó ablakok magasságáig felnyúló, felül félgúlával lezáródó falhasáb, mely a diadalívet tartó és párkárral ellátott fejezetű pillérek folytatásaként fogható fel. A megoldás szervesen és szokatlan. A diadalív mögött, annál valamivel alacsonyabban záródik a főszentély negyedgömbboltozata. A főszentély teljesen simára vakolt falát csak a már említett három rézsűs félköríves ablak töri át. Az északi falon, közel a diadalív pilléréhez díszes későgótikus szentségfülke nyílik. A magas téglalapalakú fülkét belül fenn egymást keresztező pálcátágok keretelik. A pálcátágok alul ferde vájatú oszlopszékre támaszkodnak. Ugyanilyen oszlopszék tartja a két külső keretelő karcsú oszlopot. Az oszlopszéknek kis kiülési párkányra metsződnek, melyet alul indákkal és levelekkel sűrűn átszőtt fríz díszít. Az oszlopok meglehetősen kiszélesedő fejezeteit a keskeny párnatag fölött dús áttört faragott levélzet borítja. A fejezetek fölött élükre állított, nehézkesen díszített, zömök fiatornyok simulnak a falhoz. Közöttük meredek számárhátív feszül, melyet többszörösen tagolt keresztvirág koronáz. A két fiatorony testét egy-egy csúcsíves vakablakpár ékesíti. Ezek fölött a csúcson lévő keresztvirágokig sűrűn sarjadó gótikus bimbósorok láthatók. A fiatornyokat az alattuk lévő leveles fejezetű keretelő oszlopoktól lefelé szélesedő félkör-

alakú tagozatok választják el, melyek élénken emlékeztetnek a kolozsvári Farkas-utcai ref. templom szentélye falpilléreinek gyámköszerű végződésére. A középső számárhátív által bezárt mezőt három, egymás felé csúcsukkal forduló zömök gótikus liliom tölti ki, melyek fölött négy vakív látszik. Az alapszerkezet voltaképpen egy szabályos nyolckaréj, melynek minden második belső csúcsából liliom nő ki. A nyolckaréj alsó két karéja azonban hiányzik s helyettük egyszerű párkány iktatódik a liliomos orommező és a pálcátágokkal keretelt fülkenyílás közé. Az oromzatot keretelő számárhátív külső részén két pár kúszólevél jelenik meg, a csúcs fölött pedig a már említett és a két szélső fiatoronnyal egymagasságig felnyúló középső keresztvirág. Nagy kár, hogy a gazdag ékítésű, de vidékies megjelenésű szentségfülkét vastag meszelés borítja, mely a kőfaragványok finomabb részleteit elmosza.

Az egészen egyszerű múlt századi faoltár egyetlen érdekessége a népies munkára valló fafeszület. Az oltár mögött a főszentély padlójában erősen lekopott sírlap felső részének töredéke található. Középen fenn körbe írt görög kereszt jelenik meg. A kör egyszersmind az inda szerepét is játssza, melyből negyedkörönként egy-egy szőlőfürt és egy-egy szőlőlevél sarjad ki. A levelek a kereszt szárai között, a fürtök a sarkokon helyezkednek



8. A diadalív melletti féloszlop sarokleveles lábazata.



9. A diadalív melletti déli féloszlop fejezete.



10. A templom belseje a főszentély felé.

el. A sírlapot a széleken kettősen osztott keret zárja le. A kereszt alatt vízszintes osztás fut végig a sírlap belső mezején. Ennek felezési pontjából függőleges sáv indul ki, mely a belső mezőt két egyenlő részre osztja. Egyéb azonban már nem vehető ki. A felső résznél is csak a jobb-
oldal maradt meg, a baloldal teljesen lekopott, s felső sarka közelében egy nagyjából kerek lyuk látható. Az ábrázolás részarányossága következtében mégis a jobboldalból a baloldalra biztosan következtethetünk.

A főszentélyből a lépcsőkön a főhajóba leereszkedve érhetjük el a mellékhajókat, melyek a nyugati karzat, illetve a tornyok alá nyúlnak be. Kelet felé félkörívesen záródnak. Mint tudjuk, a külső zárófal egyenes és így a belső szentélyfélkör kívülről nem vehető észre. A mellékszentsélyeket szintén negyedgömbboltozatok fedik. E boltozatok oly alacsonyak, hogy felettük a mellékhajók légtere folytatódik a keleti zárófalig. A szentély egész hosszát kitevő szervetlen teret egy-egy nehézkes, csúcsban végződő, a többinél szélesebb és alacsonyabb ablak világítja meg. A mellékszentsélyek egyszerű félkörívrrel nyílnak a hajókba s mintegy a hajók végébe behelyezett, attól szinte különálló építészeti egységekként hatnak. A mellékhajóknak nyugattól számított mintegy kétharmad hosszúságát jellegtelen múlt századi fakarzatok töltik ki, melyek mellvédje az ablakindításoknak jóval alatta marad. A nyugati karzat csak könyöklőkkel van ellátva, melyeken a már leírt kőpárkány található. A mellékhajókat egyszerű, kazettás, lapos famennyezet fedi.

Az északi mellékhajó belső falának még egy jellegzetességét kell megemlítenem. A legnyugatibb ablaktól a szentély felé kb. egy méterre a falsík mintegy 7 cm-re kiugrik. E kiugrás egy átépítés világos jeleként valamivel az ablakrézsűk alatti magasságban a mellékszentsélyig húzódik.

A Harina helynév eredete ismeretlen. Német neve Mönchsdorf. Ez arra utal, hogy szerzetesek lehettek itt, de erre egyéb adat nem maradt. A templom épülete azonban határozottan a bencés román bazilika típust képviseli s e tény a Mönchsdorf elnevezéssel jól összevág.

A községet először IV. Béla 1246-i oklevele említi. Ebben a király Gallus erdélyi püspök kérésére megengedi, hogy a tatárjárás következtében elnéptelenedett püspöki birtokok lakossága a vajda bíraskodása alól felmentést nyerjen. Egyébként ugyanis nem igen lehetne e községek számára telepéseket szerezni. Az oklevél a következő falvakat sorolja fel: a dobokamegyei Harinát és Bilakot, a kolozsmegyei Gyalut és a középszolnokmegyei Zilahot és Tasnádot.¹ Az 1246-ban biztosított kiváltságokat IV. László 1282-ben megújítja.² Harina a XIV. század legvégéig állandóan mint püspöki birtok szerepel. 1341-ben Tamás vajda hatalmaskodik Harina, Bilak és Néc püspöki falvakban. 1363-ban Domokos püspök,



11. Későgótikus szentségfülke a főszentélyben.

1380-ban László őzdi főesperes és püspöki helynök keltezi oklevelét Harinán.³ Ez arra mutat, hogy az erdélyi püspöknek Harinán megfelelő lakóhelye volt. 1395-ben Harina, Bilak és Néc már királyi birtokokként szerepelnek. Zsigmond 1402-ben és 1403-ban kelt oklevelei szerint a három falut az erdélyi püspök Kecskés várért cserébe adta a királynak. Zsigmond 1402-ben az említett községeket Somkerekinek Antalnak és Jánosnak, majd 1411-ben szeszármái Farkas Tamásnak adományozta.⁴ A Kacsics nemzetségből származó Farkas család évszázadokon keresztül földesura Harinának és magát következetesen Harinai Farkasnak nevezi. Farkas János 1449-i végrendelete említi először a harinai Szent Péter egyházat: »Item vnam scutellam argenteam sex marcas argentij Budensis ponderis in se habentem ad vtilitatem Ecclesie beatj Petri Apostoli in dicta possessione Harijnna constructe.«^{4a}

A templom a gyulafehérvári székesegyházzal különösebb kapcsolatot nem árul el. Maradt azonban fenn a nagyszebeni Brukenthal Múzeumban egy lapos kockaoszlopfeő, melyről úgy tudjuk, hogy Harináról való.⁵ (Szélessége fenn 50 cm, magassága 34 cm). Az oszlopfeő főformái és főként palmettás indás díszítése, valamint a gömbszelvények közötti sarokdíszítés jellege kétségtelenül rokon a gyulafehérvári székesegyház egyik



12. Sírlap a főoltár mögötti padlóban.



13. Nagyszeben (Sibiu), Múzeum : XI. századi kockaoszlopfeő és két más faragvány Harináról.

XI. századi, ugyancsak lapos kockaoszlopfeőjével.⁶ A szebeni oszlopfeő a mostani harinai templomba semmiképpen nem illeszthető be. Amennyiben tehát tényleg Harináról származik, ez csak úgy képzelhető el, ha feltételezzük, hogy a templomot egy korábbi, XI. századi templom előzte meg. A szebeni faragvány Erdélyben egyedül az említett gyulafehérvári első bazilikából való fejezethez kapcsolható.

A ma is fennálló templom lényegében és legtöbb részletében megmaradt eredeti állapotában és egységes építkezés eredménye. Az újabb irodalom a harinai egyház keletkezését a XIII. század tatárjárás előtti évtizedeire teszi. Ezt az időmeghatározást támasztja alá az alaprajzba beszerkeszthető háromszöges arányháló, mely Lébényben, Deákiban és a jáki második alaprajzban is megtalálható.⁷ Másrészt a templom rendkívüli magassági méretei a homlokzatokon és a belsőn egyaránt a gótikára látszanak emlékeztetni. A fenti megállapításokkal szemben azonban sokkal több olyan megfigyelést tehetünk, mely a templom korábbi keletkezése mellett szól.

Mindenekelőtt feltűnő az a közeli rokonság, mely a harinai és ákosi templomok között megállapítható. A két téglapítménynek főként belseje áll közel egymáshoz. Mindkettőben a sima, egyszerű, nagyvonalú tér- és síktagolás érvényesül. A hajókban boltozat nín-

csen. A nyugati vagyis kegyúri karzat, a hozzá az északi mellékhajóból felvezető külső, eredetileg nyilván falépcső, a hajóárkádok kiképzése, a hajótámaszok párkányszerű fejezetalakítása mindkét épületre jellemző. A harinai tornyok ikerablakosztó vállköves kőoszlopai arányaikban és formáikban is egyeznek a zalamegyei Nagykapornak azonos rendeltetésű osztóoszlopaival.⁸ A harinai árkád-sorok legkeletibb támaszai, mint tudjuk, magas talapza-ton álló féloszlopok. Ezek meredek attikai lábazata a nehézkes saroklevelekkel egészen közeláll a gyulafehér-vári székesegyház diadalívet tartó pilléreköteg lábazatá-hoz. A harinai templom összes oszlop- és pillérlábazatai beleértve a tornyok ikerablakainak osztóoszlopaikat is, mind meredek, tehát korai attikai megoldást mutatnak. Fentebb szoltam már a főszentély diadalíve előtt álló déli féloszlop fejezetéről, melynek vastag párnatagja és négyszögletes fedőlemeze között saroklevélszerű tago-zat közvetít. E megoldás fejlettebb változatai téglából épült erdélyi falusi templomokban: Küküllőváron, Tompaházán és Erdélyen kívül Csarodán is előfordulnak, elsősorban az ikerablakok oszlopfőin, de Tompaházán a nyugati karzatot tartó zömök északi oszlop fejeze-tén is.

A felsorolt párhuzamok a legutóbb említett falusi templomok kivételével mind XII. századiak, de a falusi példák is aránylag koraiak és bizvást tarthatók a tatár-járás előttieknek.

A harinai templom összehasonlítása a XIII. század legelejéről való lébenyi egyházzal világosan mutatja, hogy az előbbi mennyivel régiesebb, egyszerűbb az utób-binál. Ha tekintetbe vesszük azt, hogy a harinai fő- és mellékhajók szélességének 2 : 1 aránya a jáki négyzetes hálózatu első, még valószínűleg a XII. század végén keletkezett alaprajz arányával egyezik, szemben alébenyi, deáki és a második jáki alaprajz 8 : 5 arányával, akkor az alaprajz háromszöges hálózatának a későbbi kelet-kezést bizonyító ereje is meggyengül. Nem kétséges, hogy az ákosi, harinai és Dunántúlon a nagykapornaki templomok olyan alaprajzi, felépítési és részletmegoldá-sokat mutatnak, melyek a két homlokzati tornyos három-hajós kereszthajó nélküli fejlett románkori bazilikák és nemzetségi monostorok előzményeinek foghatók fel. E XII. századi példák alakították ki az épülettípus külső és belső szerkezeti sajátosságait, melyeket a XIII. századi nemzetségi monostorok és a velük kapcsolatos más templo-mok fejlesztettek tovább. A felsorolt korai példák közül az ákosi egyház a legrégebb. A nagykapornaki alaprajzot még négyzetes hálózat határozza meg, megmaradt részletei azonban a harinai templom megfelelő részleteivel egyidőseknek látszanak. Mindezek alapján a harinai templom építését a XII. század végére teszem. Felmerül-hetne ugyan az a vélemény, hogy a templom régies for-mákkal mégis a XIII. század első felében épült fel. A régi elemek hosszú fennmaradását a félreeső helyzettel és vidéki műhellyel magyarázhatnók. A templom jó színvonalú kivitele és az ákosihoz képest változatos megoldása (főhajófal támaszai, nyugati homlokzat, a kapuzatok), de főként a fentebb kifejtett párhuzamok és meggondolások a mellett szólnak, hogy az építés idejét a XII. század végében határozzuk meg.

A harinai templom, bár kétségtelenül az úgynevezett bencés típushoz tartozik, attól elütő jegyekkel is rendel-

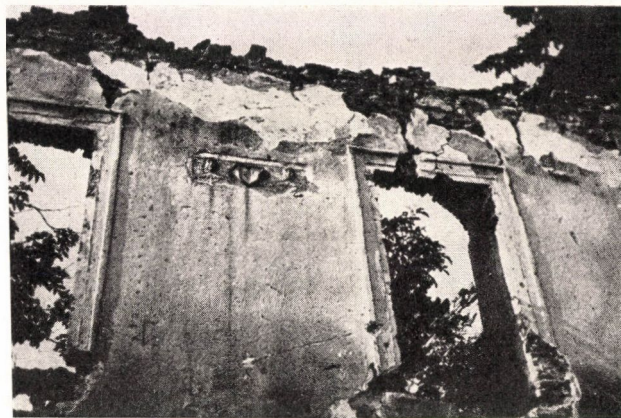
kezik. E jellegzetes románkori templomcsoportban egyedül Harinán fordul elő a keleti eredetű egyenes falba belül fülkeszerűen bemélyedő mellékszentély-megoldás. Csupán itt találjuk a főhajó fala támasztó-rendszerének olyan változatos megjelenését, hogy egyet-len támasztópár sem azonos egymással (keletről nyugatra haladva : féloszlop, hengertagok és élükre állított hasábok által fellazított négyszögű pillér, oszlop, nyolcszögű pillér, félpillér). E változatosság is nagyobb igényű építkezésre utal. Ugyancsak egyedülálló a harinai főszentély megemlése és az alatta lévő altemplom-szerű boltozott üreg. Ez utóbbi mostani megjelenésében lehet ugyan XVIII. századi, de nem kétséges, hogy főszentély hat lépcsőfokos magasítása a templom építése idejéből származik. Altemplom azonban a főszentély alatt aligha lehetett, hiszen semmiféle világító nyílás nyoma és lehetősége, legalábbis a mostani helyzet szerint, nem ismerhető fel. A kriptá még mindig valószínűbb feltevése. Talán erre lehetne következtetni az oltár mögött lévő és fentebb ismertett sírlap töredékéből is, melynek jelképes ábrázolása (a kereszt Krisztus megváltására, a körülötte lévő szőlő pedig Krisztus természetfölötti életet adó tápláló, éltető szerepére utal) magasabb rangú papi személyre enged következtetni, akit a templomban temettek el. A sírlap közelebbi időmeghatározására nem rendelkezünk ugyan megfelelő támpontokkal, románkori eredete azonban aligha vitatható. Nem lehetetlen, hogy a feltételezett szerzetesek egy apátja számára készült. Mindenesetre alátámasztja azt a vélekedést, hogy Harinán már kezdettől fogva magasabb rangú egyházi személyek éltek, legyenek azok apátok vagy később az erdélyi püspök megbízottai. Hiszen már emlí-tettem, hogy a XIV. század második felében határozott adataink vannak az erdélyi püspök és helynöke harinai tartózkodására. — Feltűnő a harinai templom karcsú és magas aránya. A főhajó magassága megközelíti a mellékhajók magasságának kétszeresét. Bizonyára e magas falakkal áll összefüggésben a főhajó árkádjai fölött alkalmazott és emlékmagyunkban egyedülálló oldal-karzat is. Meg kell még említenem a főhajó és elsősorban a mellékhajók szokatlan keleti befejezését. A már ismer-tetett szervetlen és rögtönzöttnek ható átalakítás azt a benyomást kelti, hogy főként a mellékhajók szentély feletti részének esetében az építésben beállított nem várt változás szükségmegoldásával állunk szemben. Igaz, hogy a vidéki középkori építészet sok ötletszerű és nehe-zen magyarázható fordulattal szolgál. A harinai templom egyébként pontosan mérlegelt tér- és síktagolása mégis nyilvánvaló ellentétben áll a mellékszentélyek fölötti térmegoldással s így ennek valaminő ma még közelebből meg nem határozható mélyebb okának kell lennie. — Bár a nyugati és déli kapuzatok mai művoltukban a mult századvégi helyreállítás termékei, mint majd az alábbiak során kimutatom, lényegükben nem minden hitel nélkü-lik. E kapuzatok az egészen egyszerű ákosi és a gazdag lébenyi megoldások között középhelyet foglalnak el s mint ilyenek ugyancsak harinai helyi sajátságúak.

A templom épületén annak elkészülte után a közép-korban lényeges változás nem történt. A gótika csak a nyugati kapu szemöldökgyámos belső részén és a szép szentségtartó fülkében hagyott nyomot. Mindkét részlet a XV. század második feléből való. A szentségfülke

már a század vége felé keletkezhetett. 1465-ben egy oklevél a harinai plébánost említi.⁹ A kegyuraság a XV. században a Harinai Farkas családra szállott, mely 1411-től évszázadokon át itteni birtokos. A Farkas család egyik birtokközpontja Harina lett. Farkas Miklós és neje itt kelteztek 1473-ban egyik adománylevelüket.¹⁰ 1513-ban Boér András harinai udvarispán a Galaciak birtokbevezetése alkalmával szomszédként szerepel.¹¹ Szamosújvár tartozékainak 1603-i összeírásában olvashatjuk, hogy a Harinai Ferencnek Harinán udvarháza áll.¹² Ennek az udvarháznak emeletes romja a második világháború alatt még látható volt a harinai templom szentelye mögötti domboldalon, a templom közvetlen közelében. A meglehetősen nagy épületet termésköből emelték. A falakat helyenként téglával egészítették ki. A pince boltozott volt. A falon több helyen, valamivel a mai talajszint fölött bordaindítások látszottak. A vaskos bordák egyszerű, két oldalt részsűs keresztmetszetet mutattak. A templom felé eső falban gerendalyukak sora tűnt fel, melyek fölött az egyik ablakmélyedésben szemöldökgyámos, szépen faragott ajtó saroktöredéke volt befalazva. Lehet, hogy a templomból származott, de nem lehetetlen az sem, hogy az udvarház tartozéka volt. A földszinti egyszerű, élszedett, kőkeretes ablakok és a félköríves, boltozatos ajtónyílás az 1500 körüli időkre vallott. A boltíves ajtó mögötti helyiség közepén még megvolt az a hatalmas, élein díszített, faragott faoszlop, mely az annak idején részben még fennálló lapos famennyezet mestergerendáját tartotta. Az emelet széles, vakolatkeretes ablakai a XVIII. században keletkeztek. Érdekes volt a déli homlokzat két emeleti ablaka közé befalazott két kerubfej közé ékelt renaissance címer. A délkeleti sarok hengeres tagozatát ugyancsak faragott fejezet koronázta, mely felül címert, alatta kerubfejet mutatott. A fej két oldalán egy-egy jellegzetes ötszirmú rozetta jelent meg. E legutóbb említett két kőfaragvány a XVII. századból való és a mestergerendát tartó díszes faoszloppal egykorú lehetett. Az első épület ezek alapján a Harinai Farkas család 1500 körül emelt udvarháza volt. Az eredetileg pincés és földszintes épületet a XVII–XVIII. században kibővítették. A XVIII. század második felében a földszintre emeletet húztak. Az épületet még századunk elején lakták. A közölt fénykép az 1944 előtti állapotát mutatja. 1948-ban az emeletes romnak már nyomát sem találtam.

A reformáció következtében a harinai templom, mely nyilván már azelőtt jóval a faluban lakó szászok egyháza volt, az evangélikusok tulajdona lett és máig is azoké maradt. Belső felszerelését a XVII. század második felében újíthatták meg. A műemléki fényképtárban látható harang 1664 évszámot hord. A templom első ismertetőjétől, Müller Frigyesztől értesülünk arról, hogy az egyik kóruspadon 1673, egy másikon 1692 évszám volt olvasható. Az utóbbi évszám a déli bejárat mellett is feltűnt. Valószínűleg egy ekkori helyreállításra utal. A mult század közepén még megvolt az 1748-ban készült, kazettás famennyezet, melynek évszámát szintén Müller jegyezte fel.

Az erdélyi románkori egyházi építészetéről 1859-ben jelent meg az osztrák műemlékbizottság évkönyvében Müller Frigyes már többször említett tanulmánya.¹³ A szerző a harinai templommal is aránylag bőven foglal-



14. Az elpusztult udvarház emeleti részlete.

kozik. Elsőnek közli alaprajzát, nyugati és déli homlokzatát, kereszt- és hosszmetstétét. Henszlmann, Boner, Szabó László munkáikban e képeket használják fel. A Müller-féle felvételi rajzok a mai épülettől több eltérést mutatnak. A déli torony megegyezett az északival. A toronyok befejezetlensége, a harmadik emelet későbbi mivolta és kiegészítő jellege a nyugati homlokzat Müller által közölt rajzán első pillantásra látható. Müllernél a két torony között különbség csak annyiban van, hogy a torony szélén lévő erőteljes lizénák a déli torony harmadik emeletére is felnyúlnak, továbbá a második emelet hármask ablaka fölött az északi torony hármask ívsora helyett egyenes záródás jelenik meg, melynek vonalát az alatta lévő fogrovarsor még inkább aláhúzza. A déli torony második emeleti déli ablaka is a nyugatival azonos kivitelben készült. A déli toronyfalán azonban a mai meg-lévő első emeleti ablaknak nyomát sem találjuk. A nyugati kapuzat belső, későgótikus kerete jól látszik, de a román-kori kapubéllet Müller felvételén hiányzik. Meg is jegyzi, hogy az alabástromból faragott tagozatokat a nép majd-nem teljesen kiszedte, mivel hiedelme szerint az alabást-rom jó orvosság a váltóláz ellen.¹⁴ A déli nézetén feltűnő, hogy a főhajó déli falán is az északival egyező elhelyezésben csak öt ablakot látunk. A déli mellékhajó ablakai a mai megoldástól eltérően sokkal sűrűbben sorakoznak a fal nyugati felében. Ugyanígy rajzolja meg Müller az északi mellékhajó ablakait is. Délen még egy negyedik ablak is felbukkan a többivel azonos kivitel-ben, de sokkal lentebb. Ez közvetlenül a mellékszentély közelében nyílt. A főszentély ablakai az alaprajzon a mai elhelyezéstől eltérően nem az első, hanem a lizénák által bezárt második mezőben nyílnak. Összesen azonban csak kettő van, a mai középső ablak hiányzik. A déli kapuzat béllete épnek látszik. — Müller felvételi rajzai igen becsesek, mert a templomot a mult század végén bekövetkezett, nagy átépítés előtti állapotban mutatják be. Ugyancsak fontos Theobald Wortitsch 1885-ben a besztercei szász templomról szóló művében megjelent rajz is, mely a templomot délnyugat felőli ferde nézetben ábrázolja.¹⁵ Attól eltekintve, hogy a déli torony második emeleti ablakát az északi torony megfelelő ablakával azonosan, tehát fogrovarsor helyett hármask ívscsral adja, Wortitsch rajzán látható egyéb részletek összhang-ban vannak Müller adataival. A déli torony déli oldalát



15. A templom helyreállítás közben.

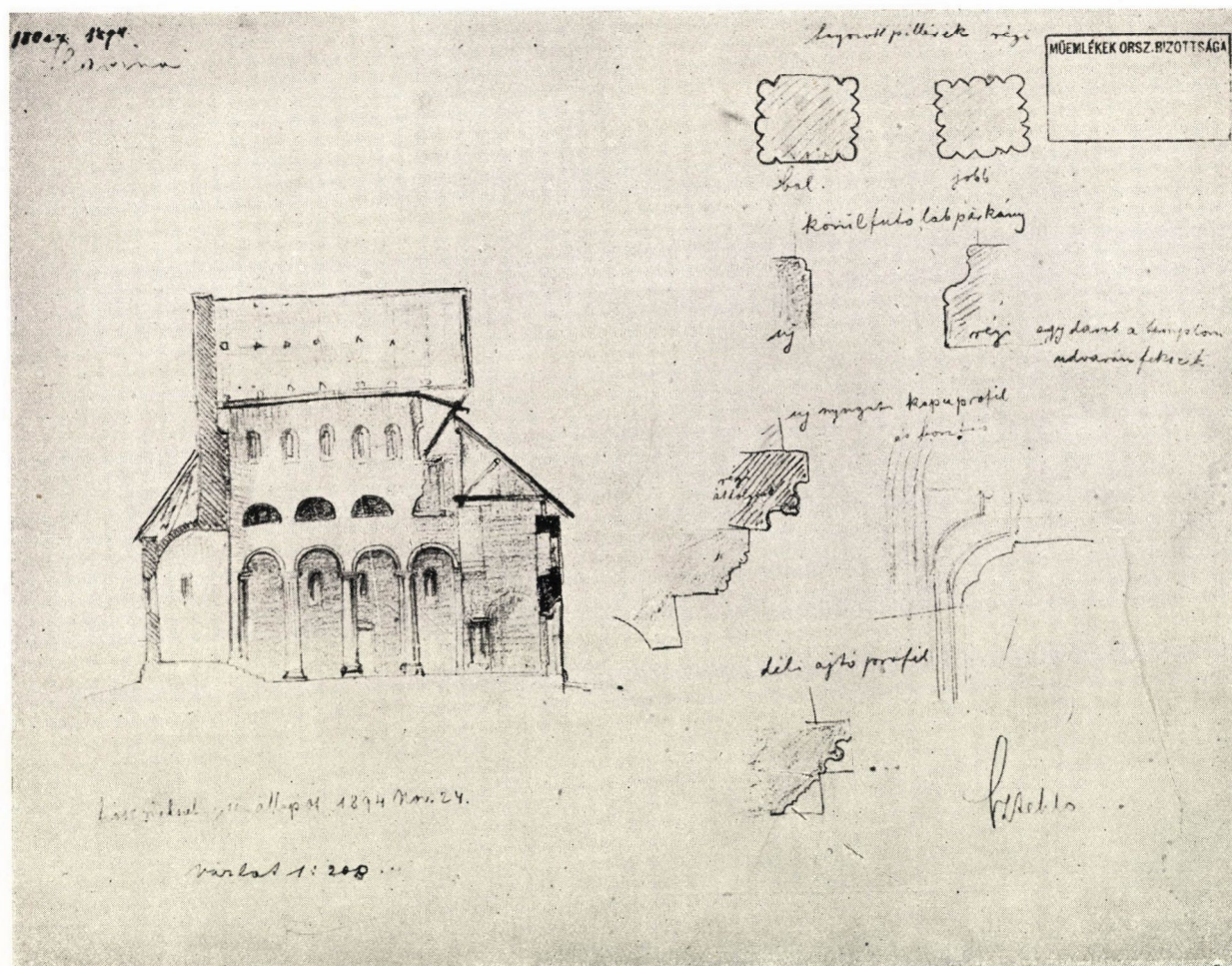
ekkor már az első emeleti ablakok vonaláig felnyúló, otromba támpillér támasztja meg, melyet 1886-ban Khuen Antal is megemlít jelentésében és melyet a századvégi helyreállítás újból lebontott. — A templom állapotában 1859 és 1885 között az ábrázolásokon is lényeges rosszabbodás figyelhető meg. Wortitsch képén a nyugati homlokzat egészen megrokkant, a középső homlokzati részt mély repedések szántják át. A Müller rajzán is ábrázolt mértéknel sokkal súlyosabb sérülések éktelenítik el a tornyot és a főkapuzat építményét. A déli mellék-hajó falán is több repedés látható. Ezeket már Müller is jelzi.

A templom állapotára az illetékesek felfigyeltek. A műemléki hatóság irattári anyagában részletes adatokat találhatunk az épület századvégi helyreállításáról és annak előzményeiről. 1865—66-ban az építészeti bizottság rendeletére készül el az első helyzetjelntés.¹⁶ Már akkor komoly bajokat állapítottak meg. A két torony közti homlokkal a déli toronnyal és a főhajó falával együtt elhajlott. A nemes formákkal kialakított templom az elhagyatottság képét nyújtotta. Javasolják a torony és a templom sérült falainak rétegenkénti lebontását. Eközben az ikerablakok és a kapuzat faragott részeit a legnagyobb gonddal kell megmenteni, hogy a helyreállításnál újra felhasználhatók legyenek. A jelentés szüksé-

gesnek tartja a déli torony új alapozását. Megtudjuk azt is, hogy 1834-ben a földrengés alkalmával sérült meg a nyugati homlokzat a déli toronnyal és a nyugati karzat boltozatával. 1866-ban és 1867-ben a beszercei és nagy-szebeni építészeti hivatal a templom helyreállítására költségvetést készített. 1871-ben az ügy az Akadémia régészeti bizottsága elé került. Henszlmann Imre ismerte már a fentebb kifejtett javaslatot. Véleménye alapján a bizottság kéri a kultuszminisztert, hogy a déli torony és homlokzat lebontására és stílszerű újraépítésére adjon 3000 forintot.¹⁷ Az ügy azonban nagyon lassan halad előre. Bár az állami költségvetésbe 1872-ben beállították a kérdéses 3000 forintot, a tényleges munka még sokáig váratott magára. 1872-ben Steindl Imrét bízta meg az időközben megalakult Műemlék Bizottság a helyszíni szemlével. 1879-ben kapja meg a Bizottság a minisztériumtól a helyreállítási terveket. Ekkor, majd két év múlva Schulek Frigyeset bízzák meg a szemlével, de hiába. Végre 1886-ban a Bizottság másodépítész Khuen Antal eljut Harinára. Megállapította, hogy a déli torony süllyedt és magával vitte a nyugati homlokkal is. A süllyedést a déli torony déli oldalához épített támpillér (l. Wortitsch rajzát) egy ideig akadályozta ugyan, de utóbb nagy súlya következtében még fokozta. A főhomlokkal kifelé hajlik, a nyugati karzat boltozatát a beomlástól csak az annak idején alkalmazott feltámasztás óvja meg. A helyzet igen veszélyes. Javasolja a beszercei állami építészeti hivatal megbízását a legsürgősebb munkák elvégzésére.¹⁸ Az erdélyi evangélikus konzisztórium 1871-ben indította meg hivatalosan a harinai templom helyreállításának ügyét a kultuszminiszternél. 15 év után lényegében még mindig nem történt semmi, a templom állapota viszont komolyra fordult. Még 1888-ban is olyan költségvetés készült, mely csak kisebb bontásokat tartalmaz és inkább javításokkal, vasalásokkal próbálkozik. A konzisztórium azonban a hosszú huzavonát nem várta be, hanem 1888 őszén a veszélyeztetett részeket lebontatta. A lebontásnál a beszercei állami építészeti hivatal terveit sem vette tekintetbe. 1889-ben Weisz Ignác beszercei királyi mérnök költségvetése már a lebontott déli részek újraépítéséről, a faragott kövek visszahelyezéséről, illetve újak elhelyezéséről beszél. A konzisztórium a Weisz-féle tervet és költségvetést nem küldte fel a Bizottságnak jóváhagyásra, hanem 1891 tavaszán a lebontott részeket kezdte újra felépíteni. Ekkor küldték ki Möller Istvánt a helyszínre. Jelenti, hogy »a templom délnyugati tornya a nyugati kapuval együtt, a déli hajó a déli kapuval, a déli apszis fele s a délnyugati torony belső pillére s mindezekkel kapcsolatban az alapfalak is szétbontattak, sőt a templom talapzatát burkoló összes kövek köröskörül kiszedettek, de a bontás indokolatlan volt, a faltömegek szilárdan állottak, a falrepedéseket kiváltásokkal lehetett helyettesíteni. A két bejáró kapunak, a déli hajónak, de legkiváltképpen az erőszakkal kitépott talapzati köveknek a legcsekélyebb bajuk sem volt. Az így kitépott faragott műrészletek mint közönséges falanyag a vállalkozó rendelkezésére bocsátva az új alapfalakba építettek be, néhány visszamaradt és a felépítménynél befallazásra szánt darabot kivéve.« Möller az újrafelhúzott falakat már 9,30 méter magasságban találta. De az új falazat máris repedéseket mutatott. »Ha Weisz mérnök terve hibás, felületes és tökéletlen — írja Möller — elképzelhető,

hogy mint néz ki a munka azon része, melyről terv nem is készült, mely a kőművesekre s kőfaragókra bízva azok jószántából készült. A munkát Möller beszüntette.¹⁹ Kiküldetése eredményeként a templom helyreállítása helyes útra terelődött ugyan, de a nyugati és déli homlokzat szakszerűtlen és Möller véleménye szerint felesleges bontásainak súlyos kárait már nem lehetett meg nem történné tenni. Weisz Ignác 1892-ben felterjeszti a helyreállítás tervét. A műszaki leírás jó képet ad az épület helyzetéről. Möllerrel ellentétben megállapítja, hogy az új falak alapja szilárd és javasolja e falak megtartását. Beismeri, hogy a déli mellékfal az eredetnél valamivel keskenyebb lett, de ez nem vevődik észre. A nyugati kapuzatot »az eredeti kapuzati alabástrom kövek meglévő némi töredékeiből megállapítva szerkesztette meg, melyhez az összes faragványok újból lesznek előállítandók bácstoroki finom homokkőből, mivel a meglévő kevés töredék darabok be nem alkalmazhatók... A mellékkapuzathoz a tokozati kövek valamint a külső oldal burkolati faragott kövek és ezek fejezete mondhatni majdnem teljesen megvannak, csakis az oldalburkolathoz szükséges két darab új faragott kő és maga a kapuzat ívezete is teljesen újból lesz előállítandó. Az összes lába-

zati kövek leszedése tervezetett s helyökbe a tervrajz szerinti talapzat párkány kövek bealkalmazása véttetett fel ugyancsak finom bácstoroki mészkőből. Az új torony-
nak teljesen a régivel megegyezőleg leendő kiképzése tervezetett s csak egy ablakához lesz szükséges az oszlop faragványokat bácstoroki kőből előállítani, mivel a másik két ablakhoz a régi faragványok teljesen megvannak. Ügyszintén a két torony közti homlokkal is a réginek megfelelőleg van tervezve, az ide szükséges faragvány is megvan. Az oldalhajóknál, az apszisnál, a főhajónál és a tornyoknál új szegély párkányok készítése tervezetett... A tornyokra új oromfalak emelése tervezetett, melynek ablakaihoz szükséges oszlop faragványok bácstoroki kőből újból állítandók elő... Az új karzat és annak deszka díszítése a régi töredékek alapján megállapítva újból lettek tervezve. Az oldal karzatokból a chorusba új kőlépcsőfokok vezetnek fel.²⁰ Weisz terveit Möller bírálta felül. Megállapítja, hogy az új tervezet tekintetbe vette az 1891-i bizottsági álláspontot. Általában elfogadhatónak tartja, de javasolja, hogy a terveket a Bizottság egyik szakembere stílus szempontjából módosítsa. A Weisz által javasolt kerekén 9200 forint helyreállítási összeget 10 600 forintra emeli.²¹ Bár a



16. A templom állapota 1894 őszén és egyéb részletek. (Sztehlo Ottó rajza.)

Bizottság először Möller javaslata alapján az 1891-ben felhúzott falak lebontása mellett foglalt állást, végül mégis úgy dönt, hogy amennyiben az új falak a helyreállítás tervébe beilleszthetők és tudományos kifogás alá nem esnek, azok felhasználását nem ellenzi.²² Így tehát az építkezés az új falak alapján tovább folytatódott. A Bizottság Sztelhlo Ottó másodépitészt bízta meg a Möller által ajánlott stilisztikai áttekintéssel. Sztelhlo 1894-ben Harinán helyszíni szemlét tartott s az akkori állapotról több rajzot készített. E rajzok igen jól egészítik ki az ugyanezen állapotról készült fényképfelvétel adatait.

A rajzokon is, a fényképen is látszik, hogy a nyugati homlokzat az északi torony kivételével és az egész déli mellékrajz teljesen újonnan épült. Ekkor még a déli torony és a nyugati homlokkal csak a második emeletig készült el. A nyugati és déli kapuzat belső részei és keretelése teljesen frissek, a román kori formákat mutató kapubéletek viszont még hiányzanak. Sztelhlo déli homlokzaton ábrázoló rajzán jól látszik, hogy a déli torony északi falához csatlakozó főhajó falat is körülbelül a legnyugatibb árkádív szélességében lebontották. Ennek következtében hiányzik az áoldalkarzat első nyugati íve és a fölötté lévő részsűs román kori ablak fele. Sztelhlo rajza világosan mutatja, hogy a déli főhajófalon hat ablak volt s így a mostani elrendezés eredetinek vehető. Sztelhlo hét tervet készített a déli torony kiképzésére, a kapuzatokra és egyéb részletekre. Ezeket 1895-ben a Bizottság jóváhagyja, s utasítja az evangélikus konzisztóriumot, hogy a helyreállítást e tervek szerint végeztesse el. A tervekkel kapcsolatban Sztelhlo ezeket írja: »az építési költségek kímélése szempontjából tekintettel voltam a jelenleg már felépített rész lehetőleg nem érintésére, csupán az elrontott kapuzatok kőfaragó munkáját tervezvén megújítandónak. Az 1895. évi február 26-án tartott ülés határozatának megfelelőleg a torony és a főhomlokzaton tervezett tégladisznítmények nagyobb részét elhagytam és a torony sisakját egyszerűsítettem.«²³ 1896-ban a Sztelhlo-féle kapuzati részletrajzokat megküldik²⁴ s így a kapuzatok Sztelhlo tervei alapján készültek el. A torony mai sisakmegoldása is Sztelhlotól származik. Közben Gerece Péter jár Harinán 1896 őszén. Jelentésében írja, hogy a templom építését több mint egy éve félbehagyták. A tetőzet rossz, a főszentély beázik. A déli kapu el van falazva, a nyugati viszort nem elzárható s rajta a tehenek járnak be a templomba.²⁵ 1897-ben ismét előrehalad a munka s a beszerzemeyei állami építészeti hivatal, mely a helyreállítást lebonyolította, Sztelhlotól az ablakok és párkányok terveit kéri. Ezeket Sztelhlo júniusban el is küldi. Végre 1898. szeptember 11-én a templomot újra felszentelik. A konzisztórium ez alkalommal megköszöni a minisztérium támogatását.²⁶ Az újonnan helyreállított templomról készült Cserna Károly csinos vízfestménye, mely 1901-ben meg is jelent.²⁷

A helyreállítás menetének ismerete alapján a Müller által közölt rajzoknak a mai állapottól való eltérései, valamint az 1888–98 között végzett helyreállítás mértéke és változtatásai elég pontosan megmagyarázhatók, illetve meghatározhatók. A helyreállításokkal kapcsolatos iratok egyértelműen arra vallanak, hogy a nyugati homlokzat közép része az egész déli toronnyal és a déli mellékrajz-

val együtt lebontódott. Ezeket a Sztelhlo által javított és módosított Weisz-féle tervek alapján építették újra. Az északi tornyon, a főhajón, az északi mellékrajz és főszentélyen semmi lényeges változtatás sem az iratok, sem a tervek szerint nem történt. A Müller által közölt tervek megbízhatósága tehát nem teljes értékű. Sztelhlo 1894-i rajzai kétségtelenül bizonyítják, hogy a főhajó déli falán az északitól eltérően nem öt, hanem hat ablak volt az északitól elülről ritmusban. Így Müller alaprajzán látható mellékrajz ablakok maitól eltérő elhelyezése és a főszentély máshol nyíló két ablakának kérdésében sem lehet fenntartás nélkül Müllernek igazat adni. A déli mellékrajz mai ablakai természetesen megváltoztak, hiszen az egész fal újraépült. Az északi mellékrajz ablakainak mostani elhelyezése azonban nem a XIX. század végi helyreállítás eredménye. Az ablakok alatti fal 7 cm-es előugrása ugyan, mint említettem, átépítésre mutat, de ez az átépítés valamikor korábban történt. Mind az északi mellékrajz, mind a főszentély ablakainak kérdésében véglegesen csak vakolatleverés dönthet.

A múlt század végén készült nyugati és déli templomrészekben eredeti részlet alig maradt. Noha Weisz 1892-i műleírása a déli kapu faragványait nagyrészt meglévőnek mondja, az iratok és Sztelhlo tervei alapján is világos, hogy a nyugati és déli kapuzatok teljesen újonnan készültek szárnyaikkal és vasalásukkal együtt. A részletformákban felhasználták az akkor még részben meglévő eredeti tagozásokat, de a mostani megoldás arra vall, hogy Sztelhlo csak nagyjából alkalmazkodott a mintákhoz s a kapuzatok részletformáit meglehetősen áttevezte.

A déli torony új osztooszlopait az eredeti északiak után faragták ki. A Sztelhlo által tervezett nyugati főpárkány felhasználta a déli torony Müller rajzán látható második emeleti ablakának fogrovatát. A déli torony új harmadik emelete és sisakja minden stílszerű mérlegelés ellenére előnytelenebbül hat, mint az északi. Pedig ez utóbbi a templom eredeti épületénél feltétlenül későbbi, valószínűleg újkori toldás, mely azonban a maga szerény megjelenésével szervezesebben illeszkedik bele az együttesbe, mint a templom eredeti részleteiből összeszerkesztett déli, utolsó toronyemelet.

Az elmondottak alapján úgy látszik, hogy Möllernek az a megfigyelése, mely a lebontott részek faragott köveinek falazó anyagként való felhasználására vonatkozik, lényegében helytállóan tartható. Néhány eredeti tagozatot mégis visszahelyeztek. Ilyen a nyugati homlokzat körablakának külső bélete és a középső rész, valamint a déli torony nyugati ikerablakának osztooszlopa. Mivel a helyreállítás munkájának megrendelője a szebeni evangélikus konzisztórium, aligha csodálom, ha a már említett XI. századból való kockaoszlopfőnek a Bruenthal Múzeumba való jutását a helyreállítással hozom kapcsolatba. Sajnos nem tudjuk, hogy a szép és jó állapotban lévő oszlopfő a templom falazatából vagy a közvetlen környékből került elő. Valószínű, hogy az 5. jégzetben említett fényképet is már Szebenben készítették és onnan küldték meg egy másolatát a Műemlékek Bizottságának. Az oszlopfő jelenleg a nagyszebeni evangélikus nagytemplom kőtárnak berendezett nyugati előcsarnokában, az úgynevezett Ferulában látható.

A harinai templom mult századvégi helyreállításának bővebb ismertetése nemcsak e fontos árpádkori egyház építéstörténete szempontjából érdekes, hanem amüemlék-helyreállítások tekintetében is sok, sajnos többnyire szomorú tanulsággal szolgál.

Az elmondottak ismeretében világos, hogy a harinai templom a XIII. századi nemzetségi monostorok közvetlen előzményeként fogható fel és e fontos magyar román-kori épületcsoport fejlődési menetébe illeszthető bele. Minden szempontból független az erdélyi szász művészettől, azzal kapcsolatba nem hozható. A templom keletkezésének történeti körülményei e tényt egyértelműen világítják meg. Egyedül a későgótikus részleteknél (nyugati kapu belseje, szentségfülke) feltételezhető a szász művészet közreműködése, ezek azonban a templomnak csak járulékos elemei.

A templom keletkezésének kérdése meglehetősen bonyolult. Az erre adandó feleletre vonatkozólag művészeti és történeti adataink nem állnak teljes összhangban egymással. Az kétségtelen, amint a fentebbiekben is többször rámutattam, hogy az épület egészében és részleteiben a nemzetségi monostorok korai példája. Hogy a templom eredetileg szerzetesrend számára épült, e feltevést különösen megerősíti a főszentély alatti kriptá, az oltár mögötti sírlaptöredék és a Mönchs Dorf helynév, melynek első említése Honter János 1532-ből való erdélyi térképéről ismeretes (Mynczdorf). — Az 1246-i oklevél fentebb ismertetett szövegéből kitűnik, hogy ekkor Harina az erdélyi püspök birtoka. És mivel több mint másfélszáz évig ezután is ez marad, 1246 után szerzetesek Harinán már biztosan nem voltak. Nem képzelhető ugyanis el, hogy az erdélyi püspök birtokán lévő templomban szerzeteseket tartott volna. Bár IV. Béla 1246-os kiváltságlevelében az erdélyi püspök legősibb birtokaival (Gyalu, Zilah, Tasnád) szerepel együtt Harina és az oklevél szövegezéséből kitűnik, hogy e birtokok már nyilván a tatárjárás előtt is a püspökei voltak, nem látszik valószínűtlennek az a feltevés, hogy Harinát a püspök a szerzetesi templom megépítése után akár birtokfoglalással, akár esetleg a harinai monostor tatárjárás alatti elnéptelenedése következtében adomány révén szerezte meg. Harina ugyanis Radna bányaváros közvetlen környékéhez tartozik, melyről tudjuk, hogy a tatárjárástól különösen sokat szenvedett. Az épület ugyan komolyan nem sérült meg, de szerzetesei elpusztulhattak vagy szétszéledhettek és így az elhagyott birtokot a templommal együtt az erdélyi püspök megszerezhetette még 1246 előtt. Mindezek alapján tehát mai ismereteink szerint a templomot szerzetesi eredetűnek minősíthetjük, melynek emelésében az erdélyi püspök szerepet nem játszott. A templom 1246 előtt a birtokkal együtt került a püspök tulajdonába. E kérdésre vonatkozóan a közvet-

len környezet régészeti feltárásától várhatunk olyan lényeges további támpontokat, melyek a történeti adatszegénységet áthidalhatják.

FENTZ GÉZA

JEGYZETEK

¹ Zimmermann—Werner: Urkundenbuch. I. 72—3. Szent-pétery: Kritikai jegyzék. 831. sz.

² Urkundenbuch I. 142—3.

³ U. o. I. 518—20, II. 201 és kolozsvári levéltár, Wass család levéltára.

⁴ Urkundenbuch. III. 150, 279, 297, 300 és 510.

⁵ Kolozsmonostori jegyzőkönyv Dl. 36.391.49. 1—2.

⁶ Jó képet közli Horváth Henrik: A magyar szobrászat kezdetei. Budapest, 1936. 7a kép. Van a műemléki fényképtárban egy régi fénykép (1328. szám), mely a szóbanforgó oszlopfőt, egy kötélfonásos párkánytöredéket és egy hármass végződésű palmettás faragványtöredéket ábrázolja. A kötélfonásos töredék a nyugati kapu választópárkánya lehet, a legutóbbiról rendeltetése nem vehető ki. E fénykép összeállítását alátámasztja a kockaoszlopfő harinai eredetét. — Az oszlopfő korának meghatározását elősegíti egy esztergomi hasonló elrendezésű kockaoszlopfő, melynek ábrázolásai az állati és emberi test díszítő jellegű felbontásával a harinai példánnyal rokonok. (Képet l. Gerevich: Magyarország román-kori emlékei. CXII/3 kép.)

⁷ Möller István: Erdély nevezetesebb műemlékei. Budapest, 1929. 17. alsó kép.

⁸ Csemegi József: A jáki apátság temploma. Vasi Szemle. 1939. 1—2. sz. 13—5 és 1—2. ábra.

⁹ Bogyay Tamás: A kapornaki egykori bencés apátság XII. századi bazilikája. Történetírás, 1938. 153—161.

¹⁰ Honorabilis et discretus vir de Harinna ecclesie plebanus. Orsz. Levéltár. Dl. 30,855, 7.

¹¹ Kolozsvári levéltár, Suky család levéltára.

¹² Orsz. Levéltár. Dl. 27,406 és 27,117.

¹³ Makkai László: Szolnok-Doboka megye magyarságának pusztulása a XVII. század elején. Az Erdélyi Tudományos Intézet Évkönyve. 1942. Kolozsvár, 1943. 306.

¹⁴ Müller, Friedrich: Die kirchliche Baukunst des romanischen Styles in Siebenbürgen. Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Wien 1859. III. 181—4.

¹⁵ U. o. 181. 3. jegyzet.

¹⁶ Wortisch, Theobald: Das evangelische Kirchengebäude in Bistritz. Bistritz, 1885. 20. és 9. ábra.

¹⁷ Műemléki irattár. 43/1879.

¹⁸ Arch. Ért. 1871. V. 120—4.

¹⁹ Műemléki irattár. 39/1886.

²⁰ Az egész ügyet tartalmazza Möller jelentésének bő ismertetésével együtt Czobor Béla felterjesztése a kultuszminisztériumhoz. Műemléki irattár. 81/1891.

²¹ Műemléki irattár. 118/1892.

²² U. o. 134/1892.

²³ U. o. 3/1892.

²⁴ U. o. 64/1895. Sztehlo vonatkozó tervei megvannak a műemléki tervtárban. Ugyanott található az 1894-i állapotot feltüntető, helyszínen készült rajzok is.

²⁵ U. o. 56/1896.

²⁶ U. o. 172/1896.

²⁷ U. o. 185/1898.

²⁸ Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen. Magyarország VII. Budapest, 1901. 47.

A »NAGY SZENT CSALÁD« IKONOGRAFIÁJA

A későközépkori művészet elvilágiasodásának tipikus példája

Tanulmányunk egy, a XV—XVI. század folyamán igen elterjedt ikonográfiai típus az ú. n. Heilige Sippe vagy más néven Krisztus rokonsága (nagy szent család) téma fejlődését kívánja vizsgálni. Az ábrázolás a későközépkori művészetben rendkívül jelentős, különösen nagy számmal található a német területeken. Előfordul Franciaországban és Németalföldön, szórványosan megtalálható a cseh- és magyarországi művészetben, az irodalom említi Spanyolországban is.¹

Az első ilyenfajta ábrázolások a XV. század elejéről ismeretesek s a XVI. század közepe felé már egyre ritkábban fordulnak elő. A téma megjelenése szoros kapcsolatban van a korabeli irodalommal, az erre vonatkozó legendák s elbeszélések rendkívül széles körben való elterjedésével, de népszerűségének igazi oka, irodalmi és művészeti feldolgozásának idő- és térbeli határa a korszak társadalmi fejlődésének bonyolult összefüggéseinek alapszik. A polgári művészettörténet — amennyiben foglalkozott a kérdéssel — két irodalmi jelenséget határozott meg az ábrázolás megjelenésének kezdő és végpontjául. A téma megjelenését szent Coleta klarissza apáca látomásának írásba foglalásához kötötte (1408) s eltűnésének idejét a Trittenheim abbé nevéhez kapcsolódó éles teológiai vitának fellépésével jelölte. A művészeti fejlődés valódi gyökereinek kutatói számára nem lehet kielégítő megoldás egy művészettörténeti jelenségnek a téma irodalmi fellépéséből levezetett magyarázata. A szent család téma megjelenési okainak vizsgálata nem végezhető el csupán irodalmi összevetésekkel, ez legfeljebb megkönnyíti s más szempontokból segíti a kérdés megoldását.

A témánkhöz kapcsolódó speciális képzőművészeti anyag elemzése a későközépkori művészet elvilágiasodásának általános problémáját veti fel. E téma fejlődésében a megrendelő társadalmi réteg a polgárság részvétele, aktív szerepe a művészet és nem utolsósorban a művészet tematikájának irányításában egyre erősebb mértékben jut kifejezésre. Ikonográfiai vizsgálataink a fejlődés végén a reneszánsz-ember egyéniségkultuszát hirdető csoportportrék megjelenéséhez vezetnek el.

Az ábrázolás területi elterjedésének vizsgálatánál feltűnő a téma gyakori megjelenése a németlakta területeken s majdnem teljes hiánya az olasz művészetben. Ha csak a polgárság egyre erősödő fejlődése lenne egyedüli oka az ábrázolás elterjedésének, nyilvánvalóan Itáliában is el kellett volna terjednie. Az olasz polgári fejlődés sokkal hamarabb és erősebb mértékben indul meg, mint a német, de annak ellenére, hogy az olasz liturgikus irodalomban megtalálhatóak a téma nyomai, a képzőművészetben — igen kevés kivétellel — nem találkozunk ábrázolásával. Németországban viszont, ahol a XV. században indul meg az ipar s kereskedelem nagyobb ütemű fejlődése, a téma rendkívül népszerű lett. Itáliá-

ban a témához kapcsolódó apokrif iratok valószínűleg nem terjedtek el szélesebb körben s így nem válhattak ismeretessé az olasz művészek előtt sem. A téma intim, bensőséges hangulatot, mozgalmas kompozíciót, zsánerszerű részleteket igénylő megoldása — mely a német művészek felfogásának jól megfelelt — távol állt az olasz mesterek világos kompozíciót, nyugodt ritmust követelő művészeti gyakorlatától. Az olasz szent családok Márián és Jézuson kívül csak Annát, Józsefet s esetleg a kis kereszteszent Jánost mutatják be, — tehát Krisztusnak a hivatalosan elismert evangéliumi iratokból ismeretes legközelebbi rokonait. A fejedelemségekre bomlott német birodalomban viszont, ahol a különböző társadalmi rétegek elégedetlensége majd egyforma mértékben irányult az egyház ellen, a hivatalos teológiai állásfoglalástól eltérő apokrif forrásokból származó legenda szélesebb körben hat. Az egyház kizsákmányolása nagyobb mint a főuraké, hatalma és elnyomó politikája nemcsak a nép, hanem a nemesség, sőt a fejedelmek ellenséges állásfoglalását is magára vonta. A legenda elterjedése és képzőművészeti ábrázolása nyilvánvalóan egyfajta ellenkezés is volt a hivatalos egyházi hagyománnyal szemben, s így a fejlődésnek, haladásnak szerény eszközét kell látnunk megjelenésében. Az egyház harcolt is ellene; a XVI. század elején lángol fel a legnagyobb hévvel az Anna három házassága (trinubium) körüli vita, amikor a gyengülő egyház fontosnak látja minden szentesítettnek tűnő egyházzellenes megnyilvánulás ellen a legélesebben fellépni. Nem véletlen, hogy éppen a reformáció kezdetén akarja az egyház az »eretnek« történetektől megtisztítani irodalmi és művészeti frontját, amikor a minden oldalról való támadások idején a legnagyobb szükség van az ideológiai arcvonal rendbeszedésére.

A párhuzamos irodalmi jelenségek vizsgálatánál tanulságos összevetni a téma fejlődését a középkori passiójátékok történetével. A passiójáték típusát tekintve éles különbség van Itália, illetve Németország és Franciaország között. Itáliában a későközépkori passiójátékok nem a liturgikus színjátékból, hanem a prédikációk közé iktatott dramatizált jelenetekből keletkeztek. A XV. századtól kezdve, különösen Firenzében ú. n. sacra rappresentazione-k alakultak ki. Az olasz passiójáték előkelő, gazdag élőképekkel tarkított jeleneteiben az olasz város meggazdagodott polgárságának élete tükröződik. Ez a polgárság már az elődök által megszerzett vagyoni birtokosa, a művészet, az antik irodalom és tudományok ismerője; a passiójátékban is kellemes harmóniát kíván maga körül látni. A német város polgársága a tökefelhalmozás kezdeti fokán még nem jutott el a boldog birtoklás állapotába — még kemény munkával kell küzdenie a gyarapodó jólétért; igénye, ízlése más mint a korabeli olasz polgáré. A német város életének

egyik legnagyobb eseménye, a hosszú, napokon sőt heteken keresztül előadott passiójáték is a kispolgáribb ízléshez alkalmazkodik, sok népies, profán elemet használ fel mondanivalójában. Tárgyát gyakran nem is az egyházatyákból és az apokrifékból, hanem az ú. n. Compilációkból, a középkor legfontosabb legendagyűjteményeiből pl. Jacobus a Voragine: *Legenda Aurea*, Walafrid Strabon: *Glossa ordinaria* stb. meríti, tehát az egyházi felfogásnál kötetlenebb szellem nyilvánul meg bennük, — ott és akkor, amikor a szent család ábrázolások is megszokasodnak. A középkori passiójáték virágzásának, csakúgy mint vizsgált témánknak, a reformáció vet véget.

A szent család ábrázolások irodalmi alapjairól szólva elsősorban az Anna-kultusz jelentőségére kell felfigyelnünk. Mária anyjának, Annának tisztelete már a kereszténység első századaiban elterjedt. Az evangéliumokban kevés szó esik Máriáról, Annáról egyáltalán nem hallunk. Időszámításunk után a második században keletkeznek az első könyvek Mária s Anna életéről, melyeket a teológiai irodalom, megkülönböztetve az evangelisták műveitől pseudoevangéliumoknak, vagy apokrif iratoknak nevez. Az egyházi tiltakozás ellenére ezek már korán népszerűvé válnak s széles körben terjednek el. A filológiai szempontból történetileg részben hiteles Jakab protoevangéliuma időszámítás után a második század közepéről származik. Itt az elbeszélés során Máriáról már lényegesen több szó esik, mint az evangéliumokban, ugyancsak itt említi a legenda első ízben Mária szüleit, Annát és Joachimot.² Hatása messzemenő volt. Elterjedése Nyssai szt. Gergely (megh. 395) és Epiphanius nevéhez kapcsolódik, a történetet Anna és Krisztus anyjának, Mária születésének ünnepén olvassák fel a templomokban.

Az öt-hatodik század folyamán keletről nyugatra is elterjed Anna tisztelete. Nyugaton az említett Jakab protoevangélium mellett két fontos apokrif irat szolgál az Anna tisztelet alapjául. Az egyik — a pseudo-Mattheus evangélium — kevéssel az V. század közepe után keletkezett.³ Tárgyát főleg a Jakab protoevangéliumból merítette. Jelentősebb a Mária születése evangélium, melynek alapjai a VI. században alakultak. Tíz fejezetben mondja el Anna és Joachim történetét, Mária születését s életét egészen Jézus születéséig. Anyagát Lukács és Máté evangéliumainak felhasználásával a Jakab protoevangéliumból és a pseudo-Mattheus evangéliumból merítette.

E három apokrif irat képezte alapját a koraközépkori, rendkívül népszerű, széles körben elterjedt témánkra vonatkozó irodalmi feldolgozásoknak, gondolunk elsősorban J. a Voragine *Legenda Aurea*-jára és Vincentius Bellocensis *Speculum historiale*-jára. Az Anna-kultuszt elindító első három irodalmi forrás Anna három házasságáról, a trinubiumról még nem szól. A kilencedik században már találkozunk a történet említésével; Haymo von Halberstadt (megh. 853) szent történetében egyszerű szavakkal mondja el a későközépkor által jól ismert történetet: »Maria, die Mutter des Herrn und Maria die Mutter des Jacobus des Bruders Christi und die andere Maria waren Schwestern, welche von verschiedenen Brüdern gezeugt, aber von derselben Mutter, nämlich Anna geboren waren.«

A trinubium története azonban csak a XIII. században kezd tulajdonképpen közsímmé válni s a XIV—

XV. század folyamán éri el népszerűségének tetőfokát. A történet terjedésével egyidejűleg egyesek (Aquinoi Tamás, Theophilakt bolgár püspök) és mások is tagadják Anna három házasságát s a történetet a keresztény dogmával összeegyeztethetetlennek tartják. Az irodalmi viták végül nagy hévvel a XVI. század elején, a reformáció kezdetén lángolnak fel.

A történet, mely annyi problémát okozott a középkornak s melynek képzőművészeti lecsapódása új ikonográfiát alakított ki — lényegében a következő: Nem sokkal Mária születése után meghalt Anna férje, Joachim. Anna egyetlen vágya volt, hogy özvegyként magányában istennek és az imádságnak szentelje életét. Egy angyal által azonban üzenetet kapott, hogy még két leány — Mária — anyjának kell lennie. Így nyújtotta kezét Kleophasnak, Joachim testvérének — ahogy az Acta Sanctorumban olvassuk (VI. júl. 26.) »mon utique ex lascivia carnis, sed Spiritus Sancti instinctu« — s született egy leánya, Mária, aki majdan Alpheushoz ment férjhez. Leánya születése után nemsokára Kleophas is meghalt. Anna ismét vonakodott házasságra lépni, de az angyal tanácsára újból férjhez ment. Harmadik férjétől, Salomástól született leánya Zebedeushoz ment nőül. Mária Kleophasnak és Alpheusnak négy gyermeke: Ifj. Jakab, Joseph Justus, Smon és Juda; Mária Salomასnak és Zebedeuskának két gyermeke: János ev. és id. Jakab apostol született. Anna és férjei, a három Mária és ezeknek családja ismeretes a »nagy« szent család (heilige Sippe) néven. Gyakran csatlakozik hozzájuk Anna testvérének Ismériának családja és leszármazottai, olykor Anna szülei (Stollanus és Emerentia vagy más források szerint Ysachar és Susanna) is a Krisztus rokonsága körhöz kapcsolódnak.

A legenda széles körben elterjedt metrikus formában. Itáliában annak ellenére, hogy képzőművészeti ábrázolásáról alig van tudomásunk, az egyházi irodalomban többször felbukkannak nyomai.⁴ A téma rendkívül elterjedt volt a német, francia liturgikus irodalomban, nyomai megtalálhatók Angliában és Németalföldön is.⁵

A magyar codexirodalomban ugyancsak ismeretes Anna története. A XV. század végén egy ferences barát által összeállított »Legenda sanctissimae matronae Annae«, mely 1496-tól több kiadásban is megjelent, szolgált alapul a Kazinczy-codex kivonatos és a Teleky-codex szó szerinti teljességgel fordító írójának.

A Kazinczy-codex töredékes, a trinubium történetét nem mondja el összefüggően.⁶ Sokkal teljesebben, 16 fejezetben számol be Anna életéről az 1526-ból származó marosvásárhelyi Teleki-codex Anna legendája.⁷ Codexünk-ről a filológiai kutatások kimutatták, hogy az Anna legenda szövege régebbi, elpusztult magyar szövegnek másolata. Így a legenda valószínűen már a XVI. sz.-nál korábban ismert volt hazánkban.⁸

A középkor végén főleg német területen és Franciaországban erős visszhangja támad a legendának a hivatalos teológia oldaláról. A reformáció kezdeténél kialakul az a nézet, hogy Annának csak egy férje volt Joachim és egy lánya Mária, Krisztus anyja.⁹

Az Annával foglalkozó irodalom elterjedésével párhuzamosan terjed és erősödik a nevéhez fűződő tisztelet. Tiszteletének nyomai keleten már a VI., nyugaton a VIII. századtól megtalálhatóak. Az Anna-kultusz igazi

fénykora azonban a XIV—XV. század. A megerősödő polgárság állította vallásos tiszteletének legfőbb példaképévé, alakja mint anya és feleség szolgál mintául a középkori polgári család számára. 1481-ben IV. Sixtus kötelezővé teszi ünnepét az egész római egyház számára. A szerzetesrendek, elsősorban ferencesek, karmeliták és benedekrendiek is nagy mértékben hozzájárulnak az Anna-tisztelet fenntartásához. E tiszteletnek jegyében alakultak az Anna testvériségek, melyek az egyéb szentek tiszteletére létrejött testvériségekkel együtt a középkori város életében oly fontos szerepet játszottak. Különösen a XV. században terjedtek el nagy számmal nálunk is több városban, — Pozsony, Eperjes, Igló, Nagyszeben — megtalálhatók. A testvériségekben szép számmal résztvevő polgárság mellett magasabb társadalmi rétegek is helyet foglalnak, így pl. tudjuk, hogy Miksa császár is felvettette magát a wormszi szent Anna testvériségbe (1496). Az Anna-tisztelethez szorosan hozzátartozik a részére épített kápolnák, templomok, oltárok tömege. A tiszteletére szentelt nap (júl. 26) a középkor egyik legnagyobb ünnepének számít. Az egyház hatalmát erősítő kultusz tetőfokát a reformáció kezdetén éri el s ezzel egyidőben lép fel a tiltakozás Anna három házassága ellen.

A népszerű legenda mind az irodalomban, mind képzőművészeti ábrázolásában a XVI. század közepével elveszti mondanivalójának aktualitását. A szent család-ábrázolások ebben az időben lassan önálló zsáner- és portréábrázolásokká válnak, — a vallásos téma, mely már nem volt több, mint kerete a világi tartalomnak, főlegessé vált s szabad fejlődésnek indul a családi csoportarckép, mely teljesen átveszi a szent család képeknek az előző századokban betöltött szerepét.¹⁰

A téma a XV. század második felében már nagyjából kialakult ikonográfiai típust követ. Az ikonográfiai irodalomnak témánkra vonatkozó megjegyzései szerint az ú. n. Mettercia (Anna harmadmagával) a kiinduló típus s később ehhez csatlakoznak a család többi tagjai. A XV. században megerősödött Anna-tisztelet hozza magával a Mettercia-képek gyakori elterjedését, melyek az általunk tárgyalt területen szent család-ábrázolássá változnak. A típus kialakulásának másik útját nem a három személy kibővítésében, hanem egy már meglévő kompozíció felhasználásában látjuk. Az európai művészetben már korán kialakul a Madonnát szentekkel ábrázoló képtípus, Olaszországban pl. már a XIV. században gyakorta elterjedt ábrázolás. A középpont, kiemelkedő helyet elfoglaló Madonnát kétoldaltól, félkörben, attribútumaikkal megjelenő szentek vagy apostolok veszik körül. A szent családok általános kompozíciója nagyjából egyezést mutat az olasz ú. n. *santa conversazione* s általában a Máriát szentekkel ábrázoló típusokkal; a szent családok legáltalánosabb formájánál a szenteket és apostolokat a család tagjainak képmásai helyettesítik.¹¹

A téma ikonográfiai alakulása területileg nem egységes jellegű, különböző fokozatokat mutat. Előfordul, hogy egy korai ábrázolás már fejlettebb típust követ s egy későbbi mű még a kialakulatlan formára utal.

A fejlődés egyik legkorábbi és legjelentősebb állomása az ortenbergi oltár középső képe a Darmstadti múzeumban. A közép-rajnai mester műve 1420—30 között keletkezett, lényegében még átmenet a Mária a szentekkel és a szent család típusa között. Az egyenesvonalú kompozíció semleges háttér előtt két sorban ábrázolja a szent család tagjait más női szentekkel együtt. A kép



1. Középrajnai mester: Az ortenbergi oltár közepe: Szent család. Darmstadt. Múzeum.

balsarkában látható Mária Salome és Maria Kleophas. Ikonográfiai érdekesség, hogy a Mária mögött látszó József és a jobb sarokban álló Servatiuson kívül (Anna testvérének, Hismeriának leszármazottja) a család férfitagjait nem ábrázolta a művész, holott a két Mária szerepeltetése azt bizonyítja, hogy a legendával tisztában volt. Feltehető azonban, hogy ebben az esetben a mester a két Máriát, mint az evangéliumokban is szereplő személyeket, a hat apostol anyját ábrázolja s ezért nem látjuk a férfiakat.¹² A kép még erősen kötött formailag, szakrális jellegű. A szentek fejét dicsfény veszi körül, arcuk, ruhájuk sematizált, testük belevész a köpenyek gótikus játékába (1. kép).

Gyengébb minőségű, de kompozícióban fejlettebb egy ugyancsak a Darmstadti múzeumban lévő szent család kép, ugyanebből az időből, 1430 körül.¹³ A kompozíció már kialakult; ez fogja több-kevesebb változatossággal végigkísérni az egész fejlődést: a középtérben a fontosabb személyek, Mária, Anna itt Erzsébet is, a jobb és bal előtérben a család többi nőtagjai s a háttérben korlát mögött a férfiak helyezkednek el. A személyek azonosítását a fölöttük lévő mondatszalag könnyíti meg. Jellegében és felfogásában az ortenbergi képre emlékeztet, de a háttérben lévő férfiak arcán az egyéntésre való törekvésnek némi nyomait figyelhetjük meg.

A korai fejlődés egyik legszebb s típusában az előzőkhöz közelálló példája a kölni Wallraf-Richartz mú-

zeum szent családja. Älterer Meister der heilige Sippe műve.¹⁴ A kompozíció az előzőkhöz képest tágasabbá, levegősebbé válik. A félkörben ülő asszonyok virágos előteret zárnak közre. A hátul álló férfiakat mondatszalag nevezi meg. A férfiak egyénítő megjelenítésével szemben az asszonyok bájos, sematikus arcát dicsfény veszi körül. Sok előremutató vonás is jellemzi a festményt, de lényegében még gótikus, vallásos tartalmú képpel állunk szemben.

Időben sokkal későbbi, de felfogásában a fenti körhöz kapcsolódik egy ulmi mester, Michel Schorpp fametszete 1490 körül.¹⁵ Abban az időben, amikor a festészet területén témánk már a polgári zsánerig jutott el, a fametszet merev ábrázolásmódjával még messze áll a valóságtól, vallásos tartalommal telített. Az ékalakú kompozíció felső pontján Mária, a mennyek királynője holdsarlón állva látható. Tőle balra Anna, mint Mettercia, Maria Kleophas, (Maria Jacobi felirattal) s Maria Salome helyezkedik el. Baloldalon Joachim a kis Máriával, József a kis Jézussal s ev. szt. János láthatók. A férfiak eltérően az előző ábrázolásoktól a női alakokkal egyenértékű, fontos személyekként jelennek meg. A fametsző provinciális mester, de a fametszés technikájával adódó nehézségek is hozzájárulnak, hogy nem tart lépést a korabeli festészet fejlődésével¹⁶ (2. kép).

Összefoglalva: a fenti kis csoport a szent család-ábrázolások fejlődésének korai szakaszát jelenti. A német



2. Michel Schorpp : Szent család.



3. Az 1473-as westfáliai mester: Szent család. Soest.

táblaképfestészet ebben az időben kezd külső hatásokra fejlődésnek indulni, ez az a kor, amikor a német városok ipara és kereskedelme nagy lendülettel halad előre. Különösen egyes ipari-kereskedelmi központok körül alakul ki jelentős művészi tevékenység. (Rajnavidek, Nürnberg, Köln, Augsburg.) A városi polgárság szemlélete még az egyház ideológiájában gyökerezik, művészete is ezt a felfogást tükrözi. A század első két-három évtizedében csak kevés nyoma mutatkozik a valóságábrázolás iránti igénynek. A szent család ábrázolások csoportja is mutatja, hogy az indulásnál a középkori polgárnak az egyházi hagyományokhoz ragaszkodó felfogása még erős. Az ábrázolások szakrális jellegűek, sematikus, gótizáló köpenyek, egyéniség nélküli arcok, dicsfény, merev testtartás jellemzi az előadást, melyből még hiányoznak zsánerszerű részletek. A téma következő fejlődési fokán, a század hatvanas éveiben jelentkeznek az elvilágiasodás első jegyei. Ebben az időben hirtelen és nagy számban a valóság megfigyelésének egyre nagyobb igényével lépnek fel a szent család ábrázolások megrendelői. E csoporthoz átmeneti jelenségnek tekinthetjük a kassai múzeum szent család-tábláját.¹⁷ A kép provenienciájával és datálásával kapcsolatban számos probléma merült fel. Kenczler a boroszlói piktorával hozta kapcsolatba és 1435-re datálta. Semper, a bécsi kutató tirolinak vélte és keletkezése idejét 1465 körül jelölte meg. Semper és Heinz Braune később a brixeni iskola emlékei közé sorolja, Genthon pedig a hozzátartozó másik öt táblával

együtt 1440–50 tájára keltezte. A tábla ikonográfiai megoldása Genthon feltevését igazolja. Semmiesetre sem készülhetett a harmincas évek körül, mert ebből az időből nem ismerünk olyan szent család-ábrázolást, ahol a kompozíció kiemelkedő pontja Mettercia lenne. Más szempontból a korai típusnál fejlettebb fokot képvisel képünk azáltal, hogy a szereplők családonként csoportosítva jelennek meg, míg az ábrázolások kezdeti fokán a nők és férfiak külön váltak. Képünk a valóságábrázolás fejlettebb fokát képviseli. Még szerepel a dicsfény és a később mind ritkábbá váló mondatszalg, de az arcok, s mára női arcok is kifejezésteljesebbek. A férfiakon korabeli ruha, főveg figyelhető meg. A bal előtérben ülő Alpheus könyvébe mélyedten olvas, rövidlátó módon tartja szeméhez közel a könyvet; ilyen elemek vezetnek a polgári zsáner kialakulásához.

A század hatvanas éveitől kezdődően alakul ki a szent család-ábrázolások újabb típusa, mely felfogásában már távolodik a szakrális jellegtől, megoldásában, részleteiben, felépítésében a valóság híu megfigyelésén alapuló szemléletet tükröz. Kelet-Németország, Westfália területén ez emlékcsoporthoz figyelemreméltó emlékek tartoznak s e képeken a németalföldi művészet ösztönző hatása figyelhető meg. A Németalfölddel szomszédos Westfália az ekkor már fejlettebb, nagy mesterekben gazdag terület határait szívja magába.

Emlékcsoportunk egyik fontos kiindulópontja a »Westfälische Meister von 1473« egyik korai műve a soesti Maria zur Wiese templom szent család oltára.¹⁸ Az oltár középső képe a németalföldi hatásokon érlelődött szent rokonság ábrázolás típusalakító erővel hat a következő nemzedékre. A jelenetet az eddig ismert példák közül elsőzben nagy, tágas templombelsőbe helyezi a mester. A korábbi ábrázolások háttérre csak elhanyagoltan jelzett belső architektura, vagy semleges háttér volt, ennél a képnél jelentkezik először konkrét, világos tagolású templom architektura. Mesterünk szépen tagolt gótikus temploma erősen emlékeztet a flemallei mester Angyali üdvözlés c. képének (Madrid, Prado) ugyancsak gótikus templombelsőt ábrázoló háttérére.¹⁹ A háromosztatú bordákkal való tagolás és a lekerekített ablakok mindkét képen ugyanazt a megnyugtató, harmonikus hatást keltik. A szent család kiemelkedő, központi része a Mettercia díszes, gazdag mustrás kárpittal ellátott trónon foglal helyet. Ez a motívum a németalföldi művészetben is gyakori, ahova valószínűen itáliai közvetítéssel került. Mesterünk feltehetően ismerhette Dirk Bouts: Madonna Péter és Pál között c. képét (London, National Gallery), melynek Madonnatípusa közvetlen analógia szent családunk Máriájával.²⁰ A fejforma, a száj vonala, a szemek megoldása, a homlok formája, a hajkezelés, ruhamegoldás közvetlen vagy közvetett kapcsolatra utal. A soesti szent család ünnepélyes hatású elrendezése a később Westfáliában általában szokásos ikonográfiai típust követi: a középső, fő személyektől jobbra és balra helyezkednek el a férfiak, míg a másik két Mária a jobb, illetve a bal előtérben ül. A gyermekek egy része az előtérben a földön játszik. Eltűnt a dicsfény és a mondatszalg; a személyeket alig látható kis felirat jelzi. A koronás Máriától eltekintve a nők is korabeli ruhában jelennek meg; a köpenyek sematikus, gótikus játékát a változatos fejfedők ellensúlyozzák. A férfiakat eleven arkife-

jezéssel, portrészzerűen ábrázolja a mester, a nők arca egyöntetűbb, a gyermekek viszont teljesen sematikusak. A vallásos tartalom még erős; a templombelsőben helyet foglaló merev, ünnepélyes, gazdagon öltözött alakok még kötött, szigorúan vallásos felfogást árulnak el, de már világi külsőségek között jelennek meg (3. kép). A mester egy későbbi műve (1484) az osnabrücki püspöki palota szent családot ábrázoló oltárszárnya,²¹ bár ikonográfiai típusban az előzőt követi, de tartalmában, felfogásában már fontos változásokat mutat. Kevésbé ünnepélyes, mint a soesti, közvetlenebb, intímebb hangulatot áraszt. Anna kimozdul merev helyzetéből, baljával virágot nyújt előre, melyet a kis Jézus élénk mozdulata kísért. A férfiak kétoldali csoportja szervesen egységes, Mária Kleophas gyengéd tekintettel néz az ölében ágaszkodó fiára; az anyai szeretet földi megnyilatkozása itt fokozottabban jelentkezik mint az előzőn. A középtérben játszadozó gyerekek eleven mozgása a mindennapi valósághoz juttat közelebb.

További fejlődést jelent Derick Baegert antwerpeni múzeumban lévő szent családjá (1484, azelőtt Kalkar²²). Ikonográfiailag az előzőkhöz kapcsolódik, de a jelenetet a szabadban helyezi el a mester. Így tágasabbá és levegősebbé válik a kompozíció s annak ellenére, hogy a legfontosabb személyek feje köré ismét dicsőítő kerül, összehatásában és részleteiben is az előzőknél nagyobb mértékben tükrözi a józan *polgári felfogást*. Ehhez nagymértékben hozzájárul a tájkép megjelenése, a gyümölcs-tálat nyújtó Annától balra álló férfi élettel teli alakja s a gyerekek közvetlen játékos mozdulatai.²³

Derick Baegert egyik legjelentősebb műve a dortmundi Propsteikirche főoltárának bal belső szárnya, ugyancsak egy szent család kompozíció.²⁴ A régi irodalom, mint a Duenwege testvérek művét 1521-re datálta, a mai kutatás megközelítőleg a XV. század hetvenes éveinek közepére helyezi. A kép ikonográfiai megoldása is erre az időpontra utal. A XVI. század második évtizedében a szent család ábrázolások már nagypolgári felfogást mutatnak, míg a dortmundi oltáron még sok a kötött, dogmatikus vallásos jelleg. A kompozíció lényegében az antwerpenivel egyezik meg. Az antwerpeni oltárról tudjuk, hogy a kalkari Anna testvériség rendelte meg, s így nyilván nem véletlen, hogy ott Anna — mint Mettercia — a képmezőben kiemelkedő helyet foglal el, míg a dortmundinál beolvad a baloldali csoportba. A dortmundi oltár a nagy szent családot ábrázolja, tehát a csoport jobb oldalán Anna testvérének leszármazottjai is felsorakoznak. Jellemző az előadásra a sok kedves zsánerszerű részlet²⁵ (4. kép).

Ebbe a csoportba és körbe tartozik egy ugyancsak tájképi háttér előtt megkomponált szent család az utrechti püspöki múzeum egy oltárának külső oldalán.²⁶

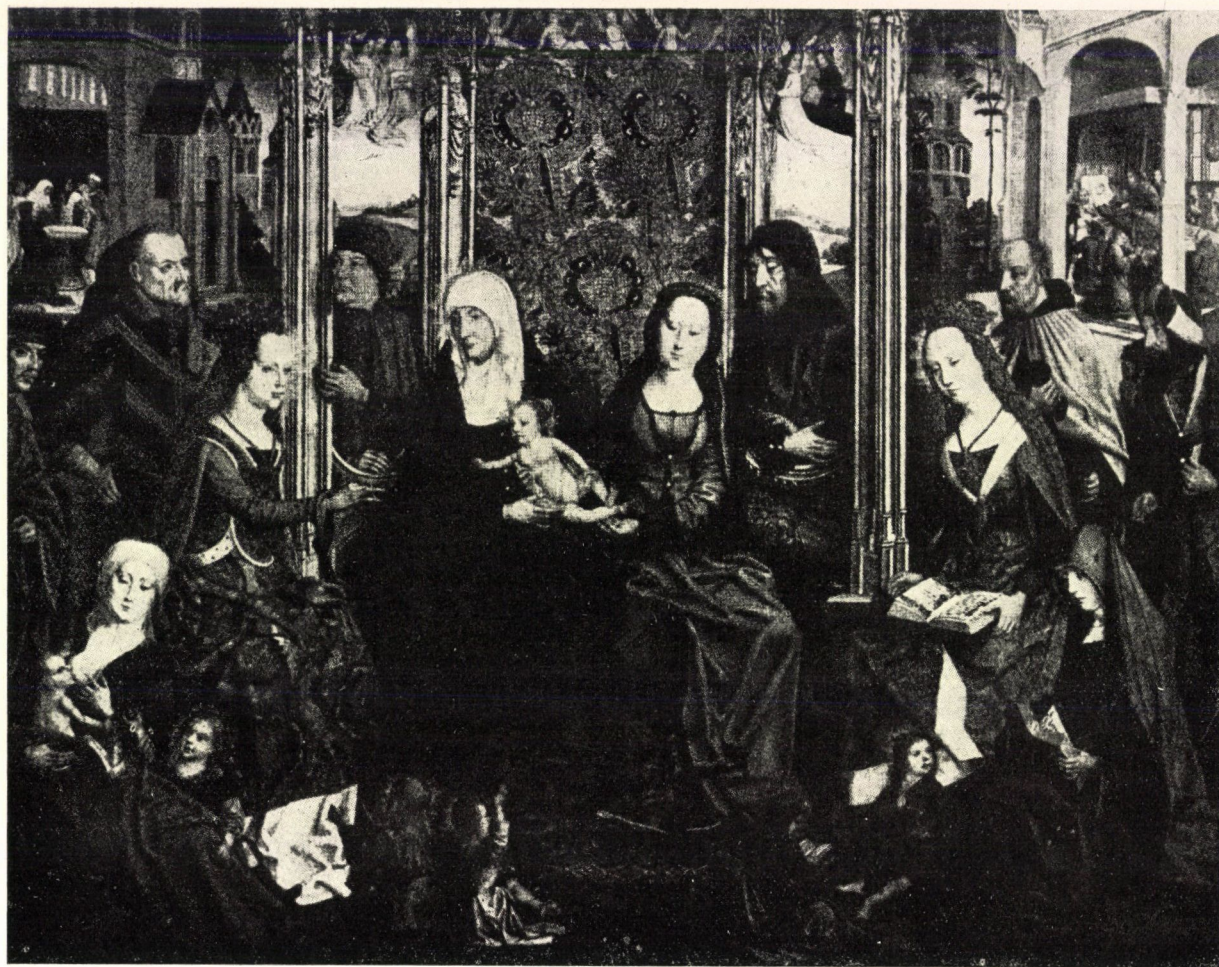
Ugyancsak a westfáliai típushoz áll közel a század utolsó negyedében működő haarlemi mester, Geertgen Tot sint Jans szent családot ábrázoló képe az amsterdami Rijks-múzeumban.²⁷ A kép ikonográfiája sokáig vitatott volt az irodalomban, a személyek szokatlan elhelyezése az első pillanatban valóban kétséggé teszi, hogy szent család-ábrázolással állunk-e szemben. A jobboldali nők csoportja némileg tisztázatlan, a harmadik nőalak meghatározatlansága miatt, aki nem lévén gyermeke, Erzsébet sem lehet. Mária Kleophas három gyer-



4. Derick Baegert: Szent család. Dortmund.

meke a középtérben játszik, a negyedik fia a háttérben lámpát gyújt. Képünk jelentősége, hogy az első holland ábrázolása a szent családnak s bár a jelenetet templombelsőbe helyezi a mester, a laza, szabad, szinte önkényes csoportfűzés, a sok zsánerszerű részlet a holland »vallásos ábrázolások« felfogására utal s azok világibb, polgári jellegét hangsúlyozza. Későbbi ugyan, de az ikonográfia típusfejlődés szempontjából e körbe tartozik egy, a frankfurti városi múzeumban lévő szent család, Meister von Frankfurt szárnyasoltárának középképe.²⁸ A díszes brokátkárpitos trónus tájképi háttér előtt jelenik meg, a család tagjain már gazdag korabeli öltözet látható.

Emlékcsoportunk fejlődésének egyik fontos állomása a Kölnben működő »Meister der heilige Sippe« nagy oltárának szent családot ábrázoló középképe a kölni Wallraf Richartz múzeumban.²⁹ A mester a XV—XVI. század fordulóján tevékenykedett Kölnben, a földrajzi helyzeténél fogva is oly jelentőssé vált német polgárvárosban. Képünk a polgári zsáner megjelenésének első komoly eredménye. Szerkezetileg lényeges eltérést nem mutat a westfáliai kör emlékeitől, legfeljebb annyiban, hogy a család tagjain kívül szent Katalin és Borbála is megjelenik az együttesben. A kompozíció a németalföldi megoldásokra emlékeztet (v. ö. Memling Chatsworthban lévő oltárképét, Madonna szentekkel)³⁰ Szembetűnő a képen a ruhák, a környezet gazdag jellege, az előkelőség, pompa megnyilvánulása. A megrendelőnek Nichasius Hackeneynek — Miksa császár udvari bankárának ízlése, felfogása tükröződik a képen. Az oltár a kölni dominikánus templom részére készült s a szárnyakon a megrendelő egyéb szentek társaságában megfestette saját családjának arcképét is. A fejlődés még



5. A szent család mestere : Szent család. Köln. Wallraf-Richartz Múzeumi.

nem jutott el odáig, hogy a megrendelő a szent család személyeit a saját családjának tagjaival helyettesítse, de már egy oltáron festeti meg Krisztusnak és saját magának a családját. Képünkön kevés a szakrális jelleg. Eltűnt a dicsfény, a merev, sematikus ábrázolás, élettel, mozgással telt meg a kép. A mester nagy készséget árul el a realitás iránt, tulajdonképpen célja a gazdag városi polgár életének, környezetének bemutatása (5. kép). E csoporthoz tartozik s annak mintegy betetőzése Wolff Traut: Artelshofi oltárának középképe (1514)³¹ (6. kép).

Összegezve a westfáliai emlékanyag néven tárgyalt, de területileg messzebb is elágazó emlékanyagból leszűrt tanulságokat, megállapíthatjuk, hogy az emlékcsoport jelentős fázisát képviseli a szent család ikonográfiai fejlődésének. Ebben az időben — tehát a század hatvanas éveitől kb. a századfordulóig — egy általánosan elterjedt ikonográfiai típus alakul ki, melynek csak a legkiemelkedőbb emlékeit tárgyaltuk. Ennél a típusnál a szent család tagjai egy táblán jelennek meg, középben Anna, Mária és kis Jézus alakja válik uralkodóvá, s a főszemélyek körül pedig a család tagjai értelmes rendben helyezkednek el. A kompozíció emlékeztet a Madonna szentekkel ábrázolásokra, mely a németalföldi művészetben is gyakori téma. Csoportunk lényegében átmenetet képvisel a korai

emlékek és a XVI. század jelentős, kiemelkedő mestereinek képtípusa között. A tárgyalt képek felfogásán szemléletén az az átmeneti jelleg tükröződik, mely a művészetén kívül a társadalom egyéb felépítmény jellegű megnyilvánulásaiban is megfigyelhető: a vallásos egyházi tartalom lassú háttérbeszorulása s a világi polgári jelleg előtérbe kerülése. A társadalom különböző rétegei között folyó ideológiai harc a képzőművészet területén is jelentkezik; a kötött, szigorú dogmatikus ábrázolást lassan felváltja egy szabadabb, a mindennapi valóság iránt több érzékenységet eláruló, a társadalom felfelé törekvő rétegének új típusát, a gazdagodó, öntudatosodó polgárt előtérbe helyező felfogás. Látjuk a megrendelő egyre nagyobb szerepét és jelentőségét a művészet alakításában, — láttuk, hogy a fejlődés a társas megrendelőtől (Anna testvériség) az egyéni megrendelőhöz vezet; fokozatosan az egyén ízlése és társadalmi helyzete határozza meg a típus, a téma jellegét. Megfigyeltük az ábrázolások egyre inkább egyénítő vonásait s láttuk, hogyan kapcsolódik a megrendelő családi portréja a szent család ábrázoláshoz (Meister der heilige Sippe).

Mielőtt a német szent család típusok további vizsgálatát a kiemelkedő művészi központok szobrászati anyagának tárgyalásával folytatnánk, fel kell hívni a figyelmet

arra a nagy különbségre, mely a német és az egyetlen s időben a századfordulóhoz kapcsolódó olasz emlék, Perugino : Anna harmadmagával és egyéb szentekkel c. kompozíciója és jellege között fennáll.³² Perugino 1500 után festette a képet Ser Angelo di Tommaso Conti perugiai polgár megrendelésére. A kép merőben más felfogású, mint a német ábrázolások. Magas trónuson kiemelkedve ülnek Anna, Mária s kis Jézus. A baloldali Mária Salome áhitatosan tekint Annára, a jobboldali Mária Kleophas kitekint a képből. A kompozíció kiegyensúlyozott, kevés alakkal szerkesztett, minden mozdulat a nyugodt, harmonikus megoldást szolgálja. A kép hangulatában nyoma sincs annak a sok kedves, zsánerszerű intim részletnek, ami a német képeken oly gyakori. Mária Kleophas gyermekei közül kettő mellette, kettő pedig a trónus lépcsőjén, mint kövér kis puttó helyezkedik el, hogy a négy gyerek együttesen a kép egyensúlyát meg ne bontsa. Az arcok sematikusak, a semleges, dúsredőjű ruhák nem az egykori divatot követik. Perugino szent családjá ünnepélyesebb hangulatot áraszt, másfajta áhitatot sugároz, mint a német képek mindennapi közvetlensége. Gyengéd átszellemültséggel telített műve első sorban nyugodt ritmusú kompozíciójával kelt figyelmet a témában rejlő emberi mondanivaló a szimmetrikus kompozíció szigorú törvényeinek alávetve nem olyan szembetűnő, mint a hasonló tárgyú német képeken.

A századfordulón a szobrászat területén a téma ugyan csak a polgári zsáner felé fejlődik. Magyarországon már a XV. század utolsó harmadában a kassai Mária látogatása oltár oromzatán figyelhető meg a családönként csoportosított ábrázolás típusa. A kassai oltár ritka ikonográfiai sajátága, hogy mindhárom Mária csak egy-egy gyermeket tart karjában, a többiek, mint felnőttek az oromzat architektúrájának különböző részein foglalnak helyet.³³

A XVI. sz. elején Németország déli részén, a sváb medencében, Ulm és Augsburg környékén alakul ki egy olyan ikonográfiai típus, mely döntően rányomja bélyegét a század első két évtizedének szent családot ábrázoló szobrászati alkotásaira. Az ulmi mester, Daniel Mauch bieselbachi templomban lévő oltára a csoport legjelentősebb alkotása, melynek típusalkotó ereje számos munkán nyilatkozik meg (1501).³⁴ Az oltár három részre osztott tagolásban mutatja be a szent családot ; a középső, már reneszánsz ornamentikával díszített szekrényben Anna, Mária, a kis Jézus és a férjek, a két oldal-szárnyon a másik két Mária családjai láthatóak. A családönkénti csoportosítás oly módon, hogy az egyes családok a különböző szárnyakra kerülnek, a XVI. századi ábrázolások új vívmánya. Ennél a megoldásnál a zsáner-részletek még nagyobb szerephez jutnak, s az érzelmi kapcsolatok inkább kifejezhetők, mint a nagy, sokalakos, ünnepélyes kompozíciókon. A bieselbachi oltáron még sok gótikus reminiscencia figyelhető meg a köpenyek játékában, de az új felfogás már szembetűnően mutatkozik, különösen az oltár szárnyain, melyek a középrész merevebb, ünnepélyesebb felfogásával szemben mozgalmassabbak. A középrész szimmetrikus kompozíciójával ellentétben a szárnyképek bonyolultabb szerkezetűek. Mária Kleophas és családja a szokástól eltérően a középső csoport baloldalán foglal helyet. Alpheus balra hajló félalakja mintegy átöleli



6. Wolff Traut : Az arthelsdorfi oltár középképe : Szent család.

előtte ülő családját; Mária Kleophas táplálni készül ölében ülő gyermekét. A jobboldali csoportot is érzelmes kapcsolat fűzi össze : a jobbraforduló Mária Salome Zebedeusnak nyújtja a gyermeket, aki így kompozícionálisan is összeköti a két felnőttet. A középrész gótizáló, dúsredőjű köpenymegoldásaival ellentétben a szárnyakon gazdag korabeli viseletet figyelhetünk meg, az arcok portrészzerűek. Ez az oltár már a reneszánsz-stílushoz átvezető emlék is egyben. A középszekrény típusának további emlékei a Daniel Mauch műhelyéből kikerülő alkotások közül a müncheni Bayerisches Nationalmuseum és a berlini Kaiser Friedrich múzeum szent családjá.³⁵

A kompozíció teljes átvételéről van szó. A pontos, szimmetrikus tagolás, a beállítás, arctípusok, felfogás és a szobrászi megmunkálás pontos egyezése figyelhető meg mindhárom emléken. Valószínűleg ezek az alkotások is egy oltár középszekrényét képezték és további szárnyak járultak hozzájuk. Ugyancsak a bieselbachi típusra emlékeztet a rottweili Lőrincz kápolna szent családjá, a Meister der biberacher Sippe műve.³⁶ Az 1510-ben készült mű szobrászilag távolabb áll D. Mauch felfogásától. Szerkezete az előbbieknél merevebb. A középrészhez valószínűleg szárnyak csatlakoztak a másik két Mária családjának ábrázolásával.

Az azonos típus egy táblán zsúfolódik a mindelheimi Liebfrauen kápolna szent családot ábrázoló domborművén. (Meister der Mindelheimer Sippe műve.)³⁷ A dombormű felfogása meglehetősen eltávolodott a

bieselbachi oltár gótizáló jellegétől; a sváb polgárság derűs érzésvilága tükröződik rajta. A korabeli polgárság gazdag viseletét figyelhetjük meg, különösen a férfiakon. A gyerekeket elevenen, valóságzerűn ábrázolja a művész (1510). A délnémet művészet hatása messze északra elterjedt s a bieselbachi oltár ikonográfiai típusa összefonottabb formában a lübecki Anna-múzeum szent család oltárán még erősen érezteti hatását. Egyik közvetítő állomás éppen az előbbi Meister der Mindelheimer Sippe oltárának do i borműve lehet. Ugyancsak a déli művészet hatása érződik a Nörre Broby oltár predelláján, melynek hármasan tagolt kompozíciója az eredeti bieselbachi formára megy vissza. A predella már teljesen a reneszánsz művészet jegyében fogant, felfogásában polgári, világi jellegű, sok kedvesen megfigyelt aprólékos részlettel.³⁸

A bieselbachi oltárból kiinduló s a lübeckihez vezető út egyik állomása az augsburgi Maximilian-múzeum szent családja.³⁹ A bieselbachi oltár középszekrényének hátterében emelkedő féloszlopok itt mintegy elválasztó szerepet töltenek be az egyes családtagok között; Anna férjeinek egyike, a borotvált nagyarcú jobboldali férfi alak sem készülhetett a Mauch-iskola hagyományainak ismerete nélkül. Fenti munkával áll kapcsolatban egy, a müncheni National-múzeumban levő szent család dombormű, amelyen a szereplők arányos elosztása kedvéért Mária mellett helyezkedik el Anna három férje s Anna mellett József.

A bieselbachi oltártól kiinduló fejlődés visszakanyarodik a fejlődést elindító mesterhez, Daniel Mauch-hoz, akinek az ulmi Münsterben levő faragott Hutz oltára, melynek csukott szárnyait a szent család ábrázolással a később tárgyalandó Martin Schaffner festette, a típus érettebb megfogalmazása.⁴⁰ A mester, szigorúan ragaszkodva a szimmetriához, két egyenlő részre osztja a kompozíciót s így Anna harmadik férje Mária mögé kerül. A Hutz-oltárhoz kapcsolódik egy, a berlini Kaiser Friedrich múzeumban levő szent család, melynek kompozíciója az előbbi teljes átvételét mutatja, azzal a különbséggel, hogy Anna és Mária helyet cserélnek.⁴¹

A délnémet körnél kell megemlékeznünk egy rendkívül érdekes emlékről, mely szoros kapcsolatban áll a Jesse fájának ikonográfiai problémájával.⁴² Ez a régi gyökerekre visszamenő ábrázolás, mely legáltalánosabb formájában Krisztus őseit jeleníti meg, az alvó Jesse testéből kinövő ágaktól körülvéve, szoros kapcsolatban áll a sokkal később kialakult szent család típus tartalmi mondanivalójával. A német plasztikában az első ilyen jellegű emlék Adolf Daucher oltára az Annabergi szent Anna templomban.⁴³ A mester 1521-ben Augsburgban fejezte be művét. A reneszánsz architektúrával tagolt oltárnak három fő része a szent család büszkeit foglalja magába. A predellán fekvő Jesse alakjából kinövő ágak között a középső mezőben Anna és Joachim, felettük Mária, József és a kis Jézus alakjai foglalnak helyet. Az oltár balszárnán hármasan tagolásban legalul Anna egyik férje Kleophas, felette Mária Kleophas Alpheussal és legfelül a négy gyermek büszkje. Ugyanilyen elrendezésben a másik oldalon Salomas, Marie Salome Zebedeussal és legfelül a két gyerek. A Jesse fájából kinövő ágak behálózják az egész képmezőt.

Lényegében ugyanez az ikonográfiai típusa egy karinthiai freskónak a Murau-i Annenfriedhof-kápol-

nában (1518).⁴⁴ Az ívalakú mező alsó részén fekszik Jesse, a testéből kinyúló ágak behálózják az egész falmezőt. A háromszögalakú belső kompozíciót félkörben ágaktól körülvett keretben próféták és Krisztus őseinek alakjai keretezik. A legalsó sorban foglal helyet a kibővült szent család; a második sorban Mária áll angyaloktól körülvéve, felette Krisztus a kereszten. Legfelül, felhők közül az Atyaúrsten tekint ki, alatta a szentlélek galamb képében. Az egész ábrázolás szigorú, hierarchikus felépítésével a középkori dogmatikus felfogásban gyökerezik. Itt a szent család megfelelően egy régebben kialakult ikonográfiai típusnak, (Jesse fája) teljes szellemi egységével még a középkori világi és egyházi hatalom szigorú, dogmatikus kötöttségeit fejezi ki. Az ünnepélyes jelleget még jobban kidomborítja a fejek körülötte dicsfény és a mondatszalg, mindazok a járulékok, melyek egy provinciális mester felfogására vetnek fényt. Németország gazdaságilag, politikailag fejlettebb területein a fejlődés ebben az időben már egészen más utakon halad.

A szobrászati emlékeknél több a konzervatív jelleg, de mégis tükröződik bennük a megváltozott szemlélet. A szobrászati technika kötöttsége, a középszerű mesterek kisebb tehetsége magyarázza, hogy a szent család téma szobrászati megjelenésében még sok a gótikus reminiscencia és ezek a művek nem fejezik ki egyértelműen — mint a kor festészete — a társadalom ízlésének megváltozását.

Emlékanyagunk következő csoportja a szent család ábrázolások reprezentatív, kimagasló, a fejlődés legjobb eredményeit mutató műveit foglalja össze.

A képek ikonográfiailag két fő típust mutatnak: az egyiken a régi hagyományokat követően a szent család egy táblán jelenik meg (ide tartozik Quentin Massys Anna oltára, Cranach szent családja). A másik típusnál a családtagok külön táblákon foglalnak helyet (Strigel mindelheimi oltára, Martin Schaffner). Ez utóbbi típushoz tartozik a magyar emlékek nagy része. Ezek az emlékek a XVI. század első két évtizedének szülöttei, a már gazdag polgári társadalom életét, felfogását tükröző alkotások. A fejlődés egyenetlen jellegére mutat egy-két kisebb jelentőségű, a nagy művészeti központoktól távolabb eső, elszigetelt területről származó emlék — így pl. a kircheimi Sippen oltár mesterének alkotása a nürnbergi National-múzeumban.⁴⁵ Az oltár annak ellenére, hogy 1518-ban keletkezett, felfogásában elmaradt, még a XV. század jegyeit viseli magán. (Mondatszalg, dicsfény, kezdetleges emberábrázolás.)

A megrendelő társadalmi osztály felemelkedése, politikai súlyának növekedése kiemelkedő eredmények jelentkezését hozza létre. Ebben a korszakban már több adatunk van a megrendelő családokról s köztük a legmagasabb társadalmi osztályt — pl. Miksa császárt — is megtaláljuk. Előfordul több, szorosan az udvarhoz kapcsolódó megrendelő s így a művek már fejlettebb társadalmi igény szolgálatában készültek. Ezért gyakran gazdagabb, előkelőbb, »udvaribb« felfogás tükröződik a XVI. századi szent családokon. Az Anna testvériségek céhekbe tartozó polgárait előkelőbb mecénásréteg váltja fel, melynek ízlése elegánsabb művészetet igényel.

A löweni Péter templom számára készített Anna oltáron (ma Brüsszel, múzeum) Quentin Massys művén még erős XV. századi hatások figyelhetők meg.⁴⁶ Bár a

kompozíció a korai típusokra emlékeztet, a kép egészének felfogása határozott világias jelleget tükröz. A hármasszoros reneszánsz-architektúra mögött a tájat még aprólékosan kezeli a mester, de nagy súlyt helyez már az emberábrázolás valóságosságára. A szakrális jellegre csupán a Mária feje körül látható, halvány sugárzó dicsfény utal. A nyugodt, kiegyensúlyozott kompozíciót a háttér páros férfialakjai szimmetrikusan tagolják. Mária Kleophas négy gyermeke kedvesen, eleven mozdulattal helyezkedik el anyja körül. Az asszonyok egyöntetű sematikus arcával ellentétben a férfiak arca jellegzetesebb, portrészzerűbb (7. kép).

A szárnyakon családonként tagolt ikonográfiai elrendezésű ábrázolásra első legkiemelkedőbb példa

Bernhard Strigel mindelheimi oltára.⁴⁷ Az oltár megrendelője Mindelheim úrnője, Barbara von Frundsberg, 14 gyermeknek anyja. Az özvegy az Anna kápolna számára rendeli meg az oltárt, mely minden valószínűség szerint 1505 körül már elkészült. Strigel műve 14 táblából álló festett oltár, melyből 10 tábla a szent család különböző tagjait mutatja be, a többi négy táblán az alapítót és családját ábrázolja a mester. Itt már nyilvánvaló az a gondolat, hogy a megrendelő, az előkelő földesúr özvegye egy oltáron készítteti el saját családjának és Krisztus rokonságának portréit — s ebben a megrendelő egyéni és társadalmi öntudata jut kifejezésre.

A nyitott oltár bal felső szárnyán Ysachar és Susanna (Anna szülei) Anna és Hisméria ábrázolásával kezdődik



7. Quentin Massys: Anna-oltár középképe. Brüsszel.

a sor. Strigel, a későbbi udvari festő itt még a régi sváb polgári hagyományok hangját üti meg; józan, kiegyensúlyozott hangulatot áraszt a szent családot ábrázoló sorozat. Azokon a táblákon, ahol az alapítókat is ábrázolja (pl. a nyitott szárny bal alsó képen, illetve jobb alsó tábláján) Ulrich von Frundsberg és felesége Barbara címereik kíséretében, előkelőségüket hangsúlyozva jelennek meg.⁴⁸ A zárt oltár alsó tábláin Servatius kétízben is szerepel, egyszer mint gyermek szülei, egyszer felnőttként, püspöksüveggel, püspöki ornátusban. Utalás lehet ez talán arra, hogy a megrendelő házaspár egyik fia Ulrich, Trient püspöke volt (megh. 1493). Az egyes táblák mondatszalgajai német nyelven jelzik az ábrázoltak kilétét, mintegy irodalmi bemutatása a család tagjainak. Ikonográfiai elrendezés tekintetében a Strigel-féle típushoz kapcsolódik a magyar szent család oltárok nagy része. Ilyen az 1503-ban megrendelt Szepesszombati oltár, melynek külső szárnyképein helyezkednek el a szent család tagjai.⁴⁹ A felső sorban Anna három férjével s a három Mária családonként elkülönítve helyezkedik el, az alsó táblákon Anna szülei kezdődik a sor; az utolsó két képen Servatius kétízben is szerepel. A nyolc közül hét táblán gazdag tájképi háttér előtt bontakozik

ki a kompozíció. A kis gótikus épületekkel tarkított tájak friss előadásmódja élénkíti az előtér komoly, méltóságteljesen ülő alakjait. Kétségteljesen az Annát és három férjét ábrázoló tábla a legünnepelesebb; ezen semleges, sötét háttér fokozza a személyek jelentőségét. Anna jobbrafordultan ül, sötét köpenyének elomlása monumentálissá teszi alakját. Háttérben férjei három különböző típust képviselnek; a képből kinéző bajuszos Salomas a legportrészerűbb. A nőkn, férfiakon egyaránt korabeli öltözetet látunk. A családok férfitagjai a képek középrészében emelkedő derékmagasságú fal mögött állnak változatos ruházatban és fővegben. Az ábrázolásokat sok zsánerszerű részlet élénkíti, pl. Erzsébet a szülei mellett még gyermekként látható, de a lábánál lévő fadézsában már a kis keresztelő Jánost is oda festi a mester, aki anyja, a még gyermek Erzsébet felé nyúl. A gyermekek mozdulata általában eleven, játékos, a kis idősebb Jakab ágaskodva térdel anyja, Mária Salome ölében. A szepesszombati oltár kompozíciós elgondolásaiban sok tekintetben emlékeztet a kirchheimi oltár mesterének alkotására, de annál sokkal frisebb szemléletű, formailag csiszoltabb mű. A magyar szent család ábrázolások közül oltárunk képviseli a téma művészileg leg-



8. A szepesszombati (Spisska sobot) oltár külső szárnyképei.

szébb, ikonográfiai típusban legfejlettebb megoldását (8. kép). Hasonló szemléletet és ikonográfiai típust tükröz a lőcsei és a leibiczi szt. Anna oltár. Ugyancsak a típus-hoz tartozik egy XVI. századi cseh oltár Chrudimból.⁵⁰

A szmrecsányi Anna oltár átmenetet képvisel a két típus között. A családok három táblán csoportosulnak, de a háromosztatú oltár nyitva az egy tábla kompozíciójának benyomását kelti.

Az egy táblán megjelenő típust a segedi oltár képviseli. De ezek mellett egy különösen érdekes ikonográfiai típusú tábla is akad a magyar anyagban, a Dubravicáról származó szent családot ábrázoló alkotás. A tábla a XVI. század második évtizedében keletkezhetett s tulajdonképpen egyik kialakult típushoz sem sorolható. A dunai iskola stílusára emlékeztető megoldással festett oltárszárny ugyanis a szent családnak csak az asszonyalakjait ábrázolja. Feltételezhető, hogy a tábla egy oltár középképe volt s az időközben elveszett szárnyakon ábrázolta a mester a férfiakat. Minthogy a XVI. századi anyagban a férfiakat külön nem ábrázolták, ez ebben az esetben sem valószínű. Így azzal a jelenséggel állunk szemben, hogy az ikonográfiaiilag még a kezdetekre (ortenbergi oltár) emlékeztető — csak a szent család asszonyait magában foglaló — képtábla a XVI. század felfogásának szellemében készült. Kizárólag a nők ábrázolásának megvan a maga irodalmi forrása — szent Coleta látomása, aki csak Annáról, a három Máriáról és gyermekeiről beszél. Így feltételezhető az is, hogy a dubravikai oltár festője a százéves irodalmi hagyomány alapján készítette képét s így a dubravikai típusnak nyilvánvalóan a szent Coleta által írásba foglalt legenda volt az irodalmi alapja. A kép mestere ismeretlen, valószínűleg német iskolázottságú festő volt.⁵¹ A tábla egy oltár középképe lehetett, melyhez kétoldalt Mária, vagy Anna életéből vett jelenetek csatlakoztak⁵² (9. kép).

A magyar anyag, a XVI. században kialakult német típusokhoz kapcsolódott, túlnyomóan a családokra tagolt kompozíciós felfogást követve. A XVI. századi német polgári fejlődés haladottabb a magyarországinál; így a magyar alkotások provinciálisabb jellege helyett Németországban, a művészeti központokban nagy mesterek kiemelkedő alkotásaival találkozunk. E nagy német mesterek jelentik a szent család téma legfejlettebb felfogását, már teljesen távol minden egyházi, vallásos jellegtől, csak a városi polgár, vagy humanista családi életét ábrázolja a mester.

Ilyen értelemben foghatjuk fel Lucas Cranach három szent családot ábrázoló művét, melyek wittenbergi korszakának első éveiből származnak. Három alkotása közül a nagy festmények kompozíciója nagyjából már a szent családot ábrázoló fametszeten kialakult, a torgau-i és bécsi szent családok kisebb nagyobb változtatással lényegében a fametszet felfogását követve készültek.⁵³

Cranach szent családjait nagy, tágas belső térben ábrázolja. A belső architektúra, mint otthon első ízben tűnik fel az ábrázolásnál. A három alkotás közül a fametszet még a régebbi típusok emlékét idézi, az alakok csoportosítása már teljesen zsánerszerű és szervesen összefüggő. A bal alsó sarokban ülő Alpheus térdén nyitott könyv, e könyvet fiai két oldalról szemlélik. A jobb-sarokban álló Zebedeus az előtte álló könyvet tartó nagyobbik fiát szeretetteljesen átöleli. A XV. századi alko-



9. Szent család Dubravicáról.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

tásokkal szemben, ahol a férfiak, vagy a nők mögött helyezkedtek el, vagy közömbösen álldogáltak feleségeik mellett, itt a családfőnek szerepe már hangsúlyozott.

Kb. egyidőben készült a fametszettel az ú. n. Torgau-i oltár (1509).⁵⁴ Az oltár három részre tagolt kompozíciója szervesen összefüggő, a baloldali Mária Kleophas gyermekei közül kettő a középrészbe kerül át. Képünk felfogása rendkívül elegáns, a polgári kereteken szinte túlnő. A középrész kiemelkedő helyén két díszes márványoszlop között Anna, Mária és a kis Jézus csoportja látható. Felettük díszes emelvényen Anna három férje, a bal előtérben Mária Kleophas két gyermeke, akik közül az egyik fonott vesszőből készült játékot húz maga után. A férfiak portrészzerűek, többen kísérelték meg konkrét személyekhez fűzni az ábrázoltakat. Swarzenski például Anna három férje közül a középsőben Miksa császárt, a jobboldali figurában a császár egy udvari tanácsosát, a baloldali szakállas Joachimban a festőt magát véli felfedezni. A három azonosítás közül a leginkább elfogadható Miksa császáré; az arc karakterisztikus vonásai valóban emlékeztetnek a császár jellegzetes arcára. Friedländer véleménye az oldalszárnyak férfialakjairól: a baloldali Alpheus Bölc Frigyes választófejedeleme, a jobboldali Zebedeus a későbbi I. János arcvonásait viseli. A később készült fejedelmi portrékkal összehasonlítva elfogadhatónak tűnik az azonosítás, annál is inkább, mert tudjuk, hogy az oltárt Bölc Frigyes és I. János rendelte meg János első feleségének az 1503-ban meghalt Mecklenburgi Zsófia emlékének tiszteletére. Így valószínű, hogy az udvari festő a fejedelmek által rendelt oltáron azok arcát örököltette meg.

A Torgau-i oltár reprezentatív, fejedelmi igény szolgálatában álló felfogásával ellentétben a bécsi Képzőművészeti Akadémián őrzött szent család melegebb, egyszerűbb, közvetlenebb hangulatot áraszt. Az egy táb-



10. Martin Schaffner : Szent család.

lán ábrázolt jelenet architektúrája is egyszerűbb, kevésbé pompás. Anna férje a háttérben, mint kevésbé jelentős személyek foglalnak helyet, József alig észrevehetően a jobboldali architektúra egyik kis mélyedésében üldögél. A festő számára fontos személyek a kép előtérben láthatók. A baloldalon álló és a képből kinéző Alpheus személyében Cranach önarcképét festette meg, a korabeli festőönarcképek felfogásához hasonlóan.⁵⁵ Előtte ül felesége, mint Mária Kleophas, a jobboldali csoport Mária Salome-ja és Zebedeusa pedig a festő apósát és anyósát, feleségének szüleit ábrázolja. Itt válik egészen nyilvánvalóvá, hogy a festő a témát csak ürügyként használja saját családja megfestésére. Ezért szorul háttérbe Anna három férje s József, ezért oly érthető az előtér gazdagon festett konkrét portréival ellentétben elnagyolt, odavetett megoldásuk.⁵⁶

A Cranach-féle elegáns, reprezentatív stílushoz áll közel Martin Schaffner 1521-ben készített oltárának két külső szárnyképe. (A szekrényben a D. Mauch-féle szobrok.) A festett szárnyak a két Máriát és családját ábrázolják. Az érett német reneszánsz szellemében készült alkotás az előkelő német polgárság felfogását tükrözi.⁵⁷ A férfiakon gazdag korabeli öltözet, az arcok nem túl szellemes

kifejezését, a kelmék, prémekek gazdagsága ellensúlyozza (10. kép).

A szent család képtípus fejlődésének betetőzése, a reneszánsz egyéniségkultuszának világos megnyilvánulása Bernhard Strigel késői szent család képein tükröződik. Strigel 1515-ben Miksa császárt és családját festi meg, a kép feliratai szerint a császár, mint Kleophas, felesége, mint Mária és gyermekei is megfelelő bibliai néven szerepelnek. Később a feliratokat megváltoztatják és a portretírozott személyek igazi neveivel cserélik fel. A kép később dr. Cuspinian — Miksa császár udvari embere, humanista — tulajdonába kerül, aki 1520 körül megfesteti maga és családja arcképét is Strigellel s annak hátlapjára ráírja a képhez fűződő s a Miksa császár képére is vonatkozó magyarázatot. Cuspinian második feleségét mint Maria Salomet, két fiát, mint id. Jakobot és ev. Jánost festeti meg házi kápolnája számára. Mindkét képen a portré dominál. Míg a korábban, a Miksa császár képen látunk valami tájképi háttérrel a jobb felső kivágásban, Cuspinianén már ez is eltűnik, a hangsúly a semleges háttér előtti mellképekre kerül (11. kép). A szent család ábrázolás fejlődése így jutott el az ortenbergi oltár vallásos jellegétől az önálló csoportkép műfajának kialakulásáig.⁵⁸

A fejlődésnek ez a végső betetőzése a németalföldi művészeknél is megtalálható. Jan von Scorel Karintiában (Obervellach) festett szárnyasoltárának középképén a szent család kivonul az utcára. A háttérben reális elemekből alkotott városkép, az előtérben a gazdag öltözetű társaság felvonulása látható; a holland csoportportré kialakulásának kezdetéhez érkeztünk (1520). A kép festője távol került minden vallásos hangulattól. A kompozíció



11. Bernhard Strigel: Cuspiniant és családját ábrázoló szent család. Bécs.

is egészen szokatlan a korabeli németalföldi festészetben, a laza csoportfűzés minden hagyományos kötöttségtől mentes.⁵⁹ Nem érdektelen megemlíteni, hogy a szent család típus egyik legfejlettebb megoldásának alkotója J. van Scorel, a később oly magas csúcsokat elérő holland csoportportré egyik elindító mestere.

A fenti két kép jelenti a szent család ábrázolásának leghaladottabb fokát. Az új szellemű felfogás egy új műfaj, az önálló családi portré kialakulásához vezet.

Összefoglalva a szent család ikonográfiai fejlődésének vizsgálatát, megállapíthatjuk, hogy a téma elterjedése, ábrázolása sajátos problémákat vet felszínre, a művészettörténet több kérdéséhez hoz közelebb. A korai emlékek vizsgálatánál a kompozíció eredetének kérdését vetette fel, s összehasonlításra adott alkalmat az ú. n. Madonna a szentekkel ábrázolással. Ebben az időben, a XV. század első évtizedeiben kevés ikonográfiai típus hozza magával a kompozíció ily szabad, sokoldalú, változatos megoldását mint a szent családé. Az ábrázolás keretein belül viszonylag ennél a témánál van a legfőbb lehetősége a művészeknek a változatos mozgás kifejezésére. A csoport térben való elhelyezése szempontjából is végigkövethető a fejlődés. A semleges, sík hátteret, ahogy másutt is látjuk lassan felváltja a tájkép, vagy a jól megszerkesztett belső architektúra.

Már a korai ábrázolásoknál megfigyeltük, hogy aránylag hamar jelentkezik az egyénítésre való törekvés; a téma nagy és tág lehetőségeit nyújtja a portrészzerű egyénítő ábrázolásmódnak s a fejlődés folyamán az önálló portré kialakításához vezet.

A westfáliai emlékek tárgyalásánál a németalföldi kapcsolatok kérdése került felszínre; láttuk az erős stíluskapcsolatot, mely a két terület művészetét az adott időben jellemzi.

A téma topográfiai vizsgálatánál a gazdaságilag fejlettebb művészi centrumok kerültek előtérbe a Rajna-vidék, a sváb területek, az északi városok — tehát önkéntelenül adódott a gazdagodó polgárság és a téma elterjedése közti kapcsolatnak a feltételezése.

Amennyiben mód volt rá, figyelemmel kísértük a megrendelő társadalmi helyzetének fejlődését is. A XV. századi közösségi megrendelőket a század végén felváltja az egyéni megrendelő, gazdag polgár, földesúr, majd az udvarhoz tartozó humanista. A megrendelő társadalmi helyzetének fejlődése az ábrázolások jellegére nyomja bélyegét. A korai, vallásos tartalommal telített, szakrális ábrázolásokat a polgárság életét tükröző, intim jellegű, világi hangulatú bensőséges családképek váltják fel. A német művészetnek sajátos, emberi tartalommal telített, közvetlen jellege a téma keretein belül nyilvánul meg igen kifejező mértékben. Ha a középkori német művészet bármely ikonográfiai típusát kísérik figyelemmel, egy helyütt sem tükröződik a német polgárság sajátos jellege ilyen közvetlen, őszinte átéléssel.

A magyarországi szent családok ábrázolásainál, azokon a területeken, ahol a városok fejlődése a németországiakkal rokon — tehát a Szepességben, Erdély szász lakta területein — a típus és az ábrázolás felfogása a németekéhez kapcsolódik. Lényegében a két század társadalmának fejlődése, polgárságának felfelé törekvése tükröződik e sajátos ábrázolásokon. A zsánerszerű megjelölés, a realista szemlélet, a konkrét emberábrázolás

a megerősödött német polgárság igényéből, a művészettel szemben támasztott követeléséből fakad. Ikonográfiai vizsgálódásunk nemcsak a művészettörténet sok kérdését vetette fel, hanem közelebb hozott egy átmeneti korszak — a gótikából a reneszánszba fordulás — társadalmi és művészete közti kapcsolat közelebbi megértéséhez.

SZ. LAJTA EDIT

JEGYZETEK

¹ Francia előfordulására vonatkozólag lásd: Barbier de Mon. tault: *Traité d'icographie chrétienne*. Paris 1890. 208—10 l. Mâle: *L'art religieux de la fin du moyen âge*. Paris 1925. 217—19 l. Spanyol előfordulását említi: Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura*. Madrid 1866. II. 195 l. Első kiadás: 1646.

² Keletkezési idejére vonatkozólag olvassuk az *Acta Sanctorum*ban (*Acta S. julii* 233 l.) Leo Allatus (17. sz.) közlése alapján: »verissimum est, scriptum hoc esse antiquum et circumcirca apostolorum tempora conscriptum.«

³ Szövegét először Tischendorf adta ki, s egy vatikáni kézirat alapján: »Mária születése s a megváltó gyermek története« címmel látta el.

⁴ Egy bresciai benedekrendi kolostorban levő kézirat himnuszában előfordul a gondolat. Origo Scaccabarozzi milánói pap (megh. 1292) himnusza így szól: De civitate Bethlehem; Ex Nazareno Joachim; Cleophae dat et Salome; Quae pariuunt apostoles; Haec Jesu matrem generat; Que lex santa confoederat; Duas Marias nomine; Sorores nostrae Dominae.

⁵ Észak-Franciaországban — ahol az Anna-tisztelet igen erős volt — Normann Wace (megh. 1183 előtt) Mária élete c. munkájában egy fejezetet szentel a három Mária történetének. A pikárdiai Pierre de Beauvais a XIII. sz. elején hosszú verset költött a három Máriáról. Egy másik pikárdiai Gautier de Coinci (megh. 1236) genealógiájában ugyanezt a legendát használja fel. Egy párisi karmelita Jean de Venette 1357-ben egy 35 000 versből álló műnek alapjául használja a legendát. A XIII. század második felében egy angol dolgozza fel a történetet Wace alapján *Cursor Mundi* cím alatt, majd nemsokára egy németalföldi feldolgozás is megszületik. (Van onser vrouwen Geschlacht.)

⁶ Nyelveléktár VI. 195 l. A legenda Anna anyjának, Emerentianának történetével kezdi elbeszélését. A fiatal Emerentia hallani sem akar a férjhezmenésről. Meglátogatja a Karmel hegyén lakó szent profétákat, akik előtt látomásban megjelenik egy fa Emerentia leszármazottjaival (v. ö. Jesse fája). Majd következik Stollanussal való házasságának története. Szerepel a legendában id. Jakab apostol, aki a tékozló fiút buzdítja, hogy Annához imádkozzék: »En az v harmadik leananak fya vagok; azert v ennekem nagi anam;«

⁷ Nyelveléktár XII. kötet 281 l. Volf György bevezetőjével.

⁸ A Teleki-codex legendájának bevezetésében Anna szüleinek históriája után — mely egyébként megegyezik a Kazinczy-codex szövegével — Anna családjának rövid és tömör felsorolása következik: »e szent emerencia azzon stollanustol az o vratul hazas tarsatul ket leanzokath zvl: tuna mynt: szent anna azzont kinec három hazas tarsy voltanac: tuna mynt: joachim: cleofas: es salome: mel szent anna azzon három mariakat zvl: ... az elso maria: mellet a szent anna azzon joachim atyatul zvl: szent lelecne myatta cristust zvl: az masic maria mellet a szent anna azzon cleofas atyatul zvl: alfeustul neg fiakat zvl: tuna mynt: kvsebb szent jakab apastalth: szent simon apastalth: judas apastalth de nem azt ki az edes jesust meg cokola: alleluia: es az igaz joseffot: a harmadic maria: mellet szent anna azzon: salome atyatul zvl: zebedeustul az o hazas tarsatul: ket fiakat zvl: tuna mynt: a nagob szent jakaboth: es szent janus evangelistat.« A sommás bevezetés után következik a három házasság és a gyermekek házasságának részletesebb leírása, majd a 8. fejezet után már az Annával összefüggő egyéb csodálatos történetekről hallunk.

⁹ Jaques Lefèvre volt egyike az elsőnek, aki a trinubium ellen az irodalom fegyvereivel harcolt; 1519-ben adott ki tiltakozó iratot a három házasság gondolata ellen. Ez a vitaindító irat nagy megmozdulásokat váltott ki. Különösen heves harcok dultak

Németországban. Sylvius Egranus: Apologia contra calumniatores, in qua divam Annam nupsisse Cleophae et Salome (id quo vulgo sentiunt) evangelicis et probatissimis testimoniis refellitur c. művében küzd Annának egyszeri házassága mellett. Trittenheim abbé is hevesen küzd a trinitarium ellen.

¹⁰ Általános irodalom a bevezető részhez:

Acta Sanctorum julii VI. Antverpiae 1729.

Schaumkell, E.: Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters. Freiburg in Breisgau 1893.

Beissel, S.: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg in Breisgau 1909.

Mâle, E.: L'art religieux du XIII. siècle en France. Paris 1910.

Charland, P.: Madame sainte Anne et son culte au moyen âge. Paris 1913.

Mâle, E.: L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris 1925.

Kleinschmidt, B.: Die heilige Anna. Düsseldorf 1930.

Horváth J.: A magyar irodalmi műveltség kezdetei. Bp. 1930.

Dömötör T.: A passiójáték. Bp. 1936.

Pásztor L.: A magyarság vallásos élete a Jagellók korában. Bp. 1940.

Engels: A német parasztháború. Bp. 1949.

Pistelli, E.: Il protevangeli di Jacopo. Lanciano.

¹¹ Szemléltető példa pl.: Memling: Mária szentekkel és donátorokkal c. képe. 1468-ból. Chatsworth. Heidrich: Altdeutsche Malerei. Jena 1909. Abb. 75.

¹² A hat apostol Mária Salomas és Kleophas fiai

¹³ Back: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt a. Main. 1910. LXII. kép.

¹⁴ Linfert: Alt-kölner Meister. München 1941. 17. kép.

¹⁵ Einzelblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts. 48 Band. Strassburg, 1916. 9. 1.

¹⁶ A szent család grafikai ábrázolására vonatkozólag lásd: Schreiber: Handbuch der Holz und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts. III. Leipzig 1927.

¹⁷ Kenczler H.: Kassai oltárszárnyak a kassai és bécsi múzeumban. Arch. Ért. 1913. 229—230 1. kép: 6. tábla.

Genthon I.: Az apostolvértanúságok mestere. Arch. Ért. 1929. 163—64 1.

¹⁸ Westfälischer Maler der Spätgotik. 1440—1490. Münster Westfalen. 1952. 62. 1.

¹⁹ Friedländer, M.: Die altniederländische Malerei. II. Berlin 1924. XLV.

²⁰ Friedländer, M.: Die altniederländische Malerei. III. Berlin 1925. XXXI.

²¹ Westfälischer Maler der Spätgotik. 1440—1491. 61. 1.

²² Képe: Pantheon, 1937. II. 340 1.

²³ Képünk a német művészettörténeti kutatás egyik jelentős kérdésére vet fényt t. i. a Duenwege testvérek, illetve Derick Baegert személyeinek és művészetüknek tisztázásához járult hozzá. Azt az emlékcsoportot, melyet a régi német művészettörténeti kutatás a Duenwege testvérek személyéhez és működéséhez kapcsol, a legújabb kutatások éppen képünk adatainak segítségével Derick Baegert, egy Weselben működő festő személyéhez tudott rögzíteni, s időben is megfelelő módon elhelyezni. Míg az előbbi kutatások a mester egyik főművét a dortmundi oltárt egy a XVI. század második évtizedéből származó, retardáló, régies jellegű műnek fogták fel, addig a mester személyének helyes tisztázása következtében az oltár keletkezési idejét 1470-es évekre helyezve a fejlődés helyes irányába állították. A kalkari Anna-testvériség-társulat adatai vetettek fényt az oltár készítőjének személyére s a többi művet a stíluskritika segítségével sikerült a mester működéséhez kapcsolni.

²⁴ Képe: Pantheon, 1937 II. 343. 1.

²⁵ Az új eredmények összefoglalására lásd: Lippe M.: Die Derick Baegert Ausstellung in Münster. Pantheon, 1937. 339. 1.

Nissen R.: Der Stand der Derick Baegert Forschung. Wallraf Richartz Jahrbuch X. 1937. 139. 1.

²⁶ Westfälischer Maler der Spätgotik. 1440—1490. 48. 1.

²⁷ Heidrich: Altniederländische Malerei. Jena 1910. Abb. 92.

²⁸ Friedländer: Die altniederländische Malerei. VII. Berlin 1929. I, XXIX. tábla.

²⁹ Kaun: Deutsche Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Stuttgart 1940. Abb. 22.

³⁰ Lásd: 11. jegyzetet.

³¹ Glaser, C.: Die altdeutsche Malerei. München 1924. Abb. 339.

³² Klassiker der Kunst XXV. Perugino képe: 123. 1.

³³ Gerevich L.: A kassai szent Erzsébet templom szobrászata a XIV—XV. században. Bp. 1935.

³⁴ Baum, J.: Altschwäbische Kunst: Abb. 51.

³⁵ Baum, J.: Altschwäbische Kunst: Abb. 52—53.

³⁶ Gröber, K.: Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922. Abb. 32.

³⁷ Gröber, K.: Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München Abb. 64.

³⁸ Deckert: Die lübsch-baltische Skulptur im Anfang des XVI. Jahrhunderts. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. III. 1927 Marburg Taf. XIX.

³⁹ Grottemeyer, P.: Beiträge zum »Meister des Blarer« Das schwäbische Museum. Zeitschrift für Kultur und Geschichte Schwabens. 1931 Augsburg. Abb. 12.

⁴⁰ Baum J. id. m. Abb. 53.

⁴¹ Baum J.: Die ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911. kép: 53. 1.

⁴² Vonatkozó irodalom: Marita Lindgren Fridell: Der Stammbaum Mariä aus Anna und Joachim. Marburger Jahrbuch XI/XII. 1938/39. Magdeburg 1941. 289—307. 1.

⁴³ Philipp Maria Halm: Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei st. Anne in Augsburg. München—Leipzig 1921. Abb. 3.

⁴⁴ Garzarolli Thurnlackh K.: Der Monogrammist FSP des Mauthener Christophorus von 1514 und seine spätere Werke in Obersteiermark. Alta und neue Kunst 1952 drittes Heft.

⁴⁵ Kataloge des germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Die Gemälde des XIII. bis XVI. Jahrhunderts. Abb. 181.

⁴⁶ Heidrich: Altniederländische Malerei. Jena 1910. Abb. 106.

⁴⁷ Baum J.: Altschwäbische Kunst. Augsburg 1923. 70—78. 1. Kép: 34—40.

⁴⁸ Ikonográfiai különlegesség, amivel még egyik ábrázolásnál sem találkozunk, hogy Maria Salome és Maria Kleophas mint gyermekek láthatóak egyik táblán apjuk Kleophas és Salomas társaságában.

⁴⁹ Schürer-Wiese: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn—Wien—Leipzig 1938. Abb. 404.

⁵⁰ Hlavky J.: Soupis Památek historických a umeleckých v království Českem. Praha 1900. 53. 1.

⁵¹ Az Ipolyi-féle Schematismus csak röviden említi a templom régi oltárait: »Quatuor aras vetustissimas, quarum tabulae gothice opere pictae...« valóban képünk nyugtalan, mozgalmas ruharedői még sok gótikus reminiscenciát mutatnak.

⁵² Repr: A Gyűjtő 1912. I. 63. 1.

⁵³ Bach O.: Lucas Cranach. Stuttgart 20 1.

⁵⁴ Friedländer: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932. 18. kép.

⁵⁵ Rosenberg J.: Ein unbekannter Selbstbildnis des Lucas Cranach. Wallraf-Richartz Jahrbuch 1930. 157—60. 1.

⁵⁶ Alpheus ábrázolását v. ö. Dürer rajzával 1524 Bayonne Múzeum Bonnat.

⁵⁷ Glaser id. m. Abb. 260.

⁵⁸ Lázár B.: B. Strigel II. Ulászló és családjának arcképe. Bp. 1918.

⁵⁹ Glück: Die Kunst in der Renaissance in Deutschland. Berlin 1928. Kép: 324 1.

A korai németalföldi festészet legérdekesebb kérdései az ikonográfiai típusok kialakulásával, a kompozíciók terjedésével és módosulásával függenek össze. Ezt a problémakört az eddigi kutatás — melynek középpontjában inkább a mesterkérdés állt — viszonylag érintetlenül hagyta. Az ábrázolások fejlődését, jellegzetességeit, hatását vizsgálva számos olyan kérdés megoldását is megközelíthetjük, melyekhez korábban ellentmondó megállapítások, vitás következtetések fűződtek. A korai passióábrázolások tanulmányozásánál különös figyelmet kell szentelnünk az ausztriai St. Florian kolostorból a luganoi Thyssen Bornemissza gyűjteménybe került Kálvária képnek, mely a művészettörténet egyik sokat vitatott kérdésének, a németalföldi festészet kialakulásának tisztázásához látszik az utat egyengetni (1. kép).

A St. Florianbeli kép a keresztrefeszített Krisztust ábrázolja, balra a sirató Mária, János és Magdolna csoportjával, jobbra a fantasztikus öltözetű pribékekkel és római katonákkal, a háttérben városlátképpel. Első publikálója, L. Baldass bizonyos stílusrokonság alapján e művet a korai holland festészet egyik első nagy mesterének, Geertgen tot St. Jansnak tulajdonította.¹ Egyszermind felhívta a figyelmet, azokra a sajátosságokra, melyek ezt a festményt az Eyckeknek tulajdonított korai emlékcsoporthoz kapcsolják. A háttérbeli városlátképben felismerte azt a várost, mely az említett emlékcsoporthoz tartozó budapesti Keresztvitel képen látható (2. kép). Rámutatott arra is, hogy a Kálvária kép holland eredete Max Dvořák elméletét látszik igazolni, mely szerint a Keresztvitel s a köréje csoportosuló emlékek nem az Eyck testvérek, hanem a korai holland festészet körébe tartoznak.

1928-ban Max Friedländer a szembetűnő stílusanalógia alapján megállapította, hogy a St. Florianbeli képet a fiatal Gerard David festette, régebbi, a 15. század huszas éveiből származó mintakép nyomán.² A régies kompozíció és viselet, az Eyckeknek tulajdonított emlékekkel való kapcsolat miatt az eredeti Kálvária kép szerzőjét Friedländer az Eyckek körében kereste. Véleménye szerint a kép háttére nem másolat a budapesti Keresztvitelről — mint azt Baldass feltételezte — hanem ugyanannak a motívumnak szabad alkalmazása. Azonban sem Baldass, sem Friedländer nem utaltak a St. Florianbeli képpel kapcsolatban arra a holland miniatúrára, melynek alapján az egykori mintakép létezését, sőt keletkezésének idejét is biztosan meg tudjuk állapítani. Catharina van Cleve 1430. körül készült utrechti imakönyvének (Brüsszel, Arenberg gyűjtemény) egyik miniatúráján ugyanis szerepel a Kálvária kép kompozíciója, Krisztus és a különös jobboldali csoport pontosan, a baloldali sirató alakok némi változtatással. A miniatúra tanúsága s a szakértők egyező véleménye szerint az

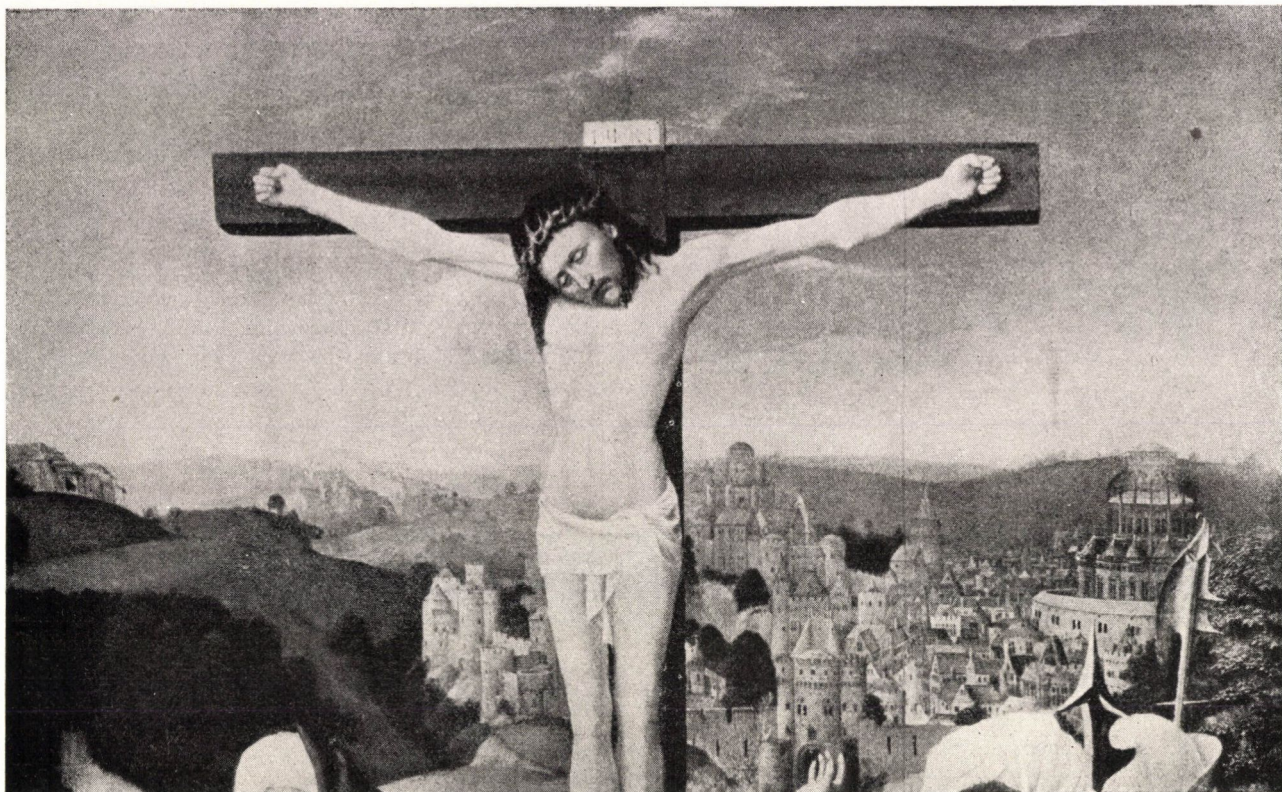
eredeti Kálvária kép legkésőbb 1430. körül keletkezett³ (3. kép).

Ebből az időből csupán három jelentős művészi iskola, illetve mester működéséről van tudomásunk a Németalföldön. A Tournayban dolgozó Flémalle-i mesterről, a Flandriában, Bruges-ban és Gandban működő Eyck testvérekről s végül a kevésbé ismert holland iskoláról, Albert van Ouwateréről. A Flémalle-i mester töredékesen fennmaradt Keresztlevételének lator alakjával összehasonlítva a St. Flóriáni Kálvária Krisztusa eltérő, kevésbé plasztikus, kevésbé drámai művészi felfogásra vall. A Jan van Eyck hiteles műveivel való összevetés, különösen a zsánrszerű alakok erőteljes jellemzésében, a nem egészen világos csoportalkotásban a St. Flóriáni képet ugyancsak különbözönek, idegennek mutatja. A kép keletkezése — az Ouwaterert követő Gerard David másolta fiatal korában Hollandiában — a holland miniatúra tanúsága s végül a korai holland festészettel való szoros stíluskapcsolat (karikatúraszerű jellemzés, fantasztikus viseletek stb.) egyértelműen Hollandia felé utal. Ez a körülmény azonban a már említett korai emlékcsoporttal való összetartozás révén Max Dvořák egykori elméletét látszik igazolni. Az egykori pétervári, most newyorki Kálvária és Utolsó ítélet képekben, a budapesti Keresztvitel eredetijében, továbbá a turin-milánói imakönyv néhány miniatúrájában Dvořák a holland festészet kezdetét vélte felismerni.⁴ Az általános felfogás ő előtte s nagyrészt még utána is e műveket az Eyckek munkássága kezdetére utalta.

Az Eyck elmélet a 20. század elején jött létre, amikor a kutatók a valóságábrázolás kész eredményeit páratlan tökéletességben feltáró genti oltárhoz magyarázatot, előzményeket igyekeztek találni. P. Durrieu és G. Hulin de Loo a turin-milánói imakönyv miniatúráiban vélték felfedezni az Eyck testvérek munkásságának legkorábbi emlékeit.⁵ Az egyik miniatúrán, mely egy tengerparton fedelmi lovascsoportot ábrázol (6. kép), a fedelmi lovasban a képen látható címerből az 1417-ben elhunyt Bajor Vilmos holland herceget gondolták felismerni. A miniatúra egy része szerintük Vilmos herceg számára készült 1415—17-ben, mesterei Hubert (Tengeri jelenet, Halottas mise, Julián és Márta a tengeren, Ker. János születése, Judás csókja, a Kereszt feltalálása) és Jan van Eyck (Krisztus siratása, Krisztus kereszten és Olajfák hegyén) voltak. Feltevéseiket később Post viselettörténeti alapon igyekezett megerősíteni.⁶ A szakemberek javarésze elfogadta ezt az elméletet s a miniatúrákkal rokon korai németalföldi képeket (Utolsó Ítélet, Kálvária (4. kép), Keresztvitel stb.) Hubert vagy a fiatal Jan van Eyck munkái közé sorolták.⁷ 1916-ban azután Max Dvořák nyomós érveket sorakoztatott fel az Eyckek szerzősége ellen. Rámutatott arra, hogy semmi bizonyos



1. Gerard David : Kálvária. Lugano, Thyssen—Bornemissza-gyűjtemény.



2. Gerard David : Kálvária. Lugano, Thyssen—Bornemissza-gyűjtemény. Részlet.

adat nem támogatja a fejedelmi lovasnak Bajor Vilmos-sal való azonosítását. Az arc és az arras-i kódex rajzának összevetése nem meggyőző, a viseletből pontos évszámra, Vilmos életének utolsó éveire, 1416—17-re következtetni lehetetlen, minthogy ugyanaz a viselet nagyjában egészen a század közepéig divatban volt. Dvořák szerint a jelenet sem éppen történeti ábrázolás, Vilmos herceg partraszállása, hanem a képhez tartozó zsoldár illusztrálása, egy veszélyből megmenekült fejedelem a kor művészi törekvéseinek megfelelően valószínű környezetben, valószínű alakokkal.⁸ A miniaturák közt több hasonló jellegű is van pl. a háborús veszélyből való megmenekülés imájának képe, egy ugyancsak korviséletben ábrázolt fejedelemmel, továbbá egy csatakép, francia, burgund, flamand zászlókkal — és szaracénekkel. Ezeket azonban senki se hozta kapcsolatba valószínű történelmi eseményekkel. Végül a miniaturákon többször szereplő különféle címerekből azt a következtetést vonja le, hogy a címerek nem az ábrázoltra, hanem legfeljebb a megrendelőre vagy az imakönyv tulajdonosára vonatkoznak. Végeredményben Dvořák megállapítja; egyáltalán nem biztos, hogy a miniaturák 1416—17-ben készültek Bajor Vilmos számára. A csupán 1430. után forgalomba kerülő egyesített burgundi címér szerepléséből későbbi keletkezési időre, 1430—40-re következtet. A miniaturákat ebben az időben esetleg Vilmos herceg leánya, Jakoea készítette. Indokolatlannak tartja a képek szerzőjeként az Eyckekre gondolni; a genti oltár nem következménye, hanem előzménye a turin—milanói miniaturáknak. Dvořák behatóan elemzi a miniaturák s Jan van Eyck képeinek

stílusát s arra az eredményre jut, hogy azokat teljesen különböző művészi felfogás jellemzi (világosan, pontosan kifejtett részletformákkal szemben tónusos egység, áttekinthető fő- és mellékalakokra tagozódó kompozíciókkal szemben fő- és mellékszereplők egymás mellé rendelése).⁹

Minthogy azonban Dvořák elmélete általában nem talált hitelt, foglalkoznunk kell a Hubert és Jan elmélettel behatóbban is. Mindenekelőtt rá kell mutatnunk, hogy az a tétel, mely Durrieu-nél és Hulin de Loo-nál csak feltevésként szerepelt, hogy t. i. a miniaturák Bajor Vilmos számára készültek 1416—17-ben, a legtöbb szerzőnél később mint határozott tény bukkan fel.¹⁰ Semmiféle bizonyíték nincs arra, hogy az Eyck testvérek, vagy akárcsak Jan, Bajor Vilmos herceg szolgálatában dolgoztak volna, a korabeli Holland-Hennegau-i számadásokban nevük sehol sem szerepel.¹¹ A források az Eyckeket 1422. előtt Hollandiában nem említik, Flandriában igen. Egy genti városi jegyzőkönyv 1421-ben szól a testvérekről. Jó Fülöp burgundi herceg felesége, Michele de France halála alkalmából Hubert és Jan, akiket a hercegnő nagyon szeretett, emlékére megkapják a céhszabadságokat.¹²

A történeti alap bizonytalanságából következik az Eyck elmélet híveinek ingadozása a két mester között. A többség, különösen az utóbbi időben Hubert szerzősége felé hajlik. Ezt az elgondolást mindenesetre megkönnyíti, hogy Hubertől nem tudunk semmit vagy jóformán semmit. Gentben említik 1424-ben, amikor a város képeket készített vele s Gentben hal meg 1426-



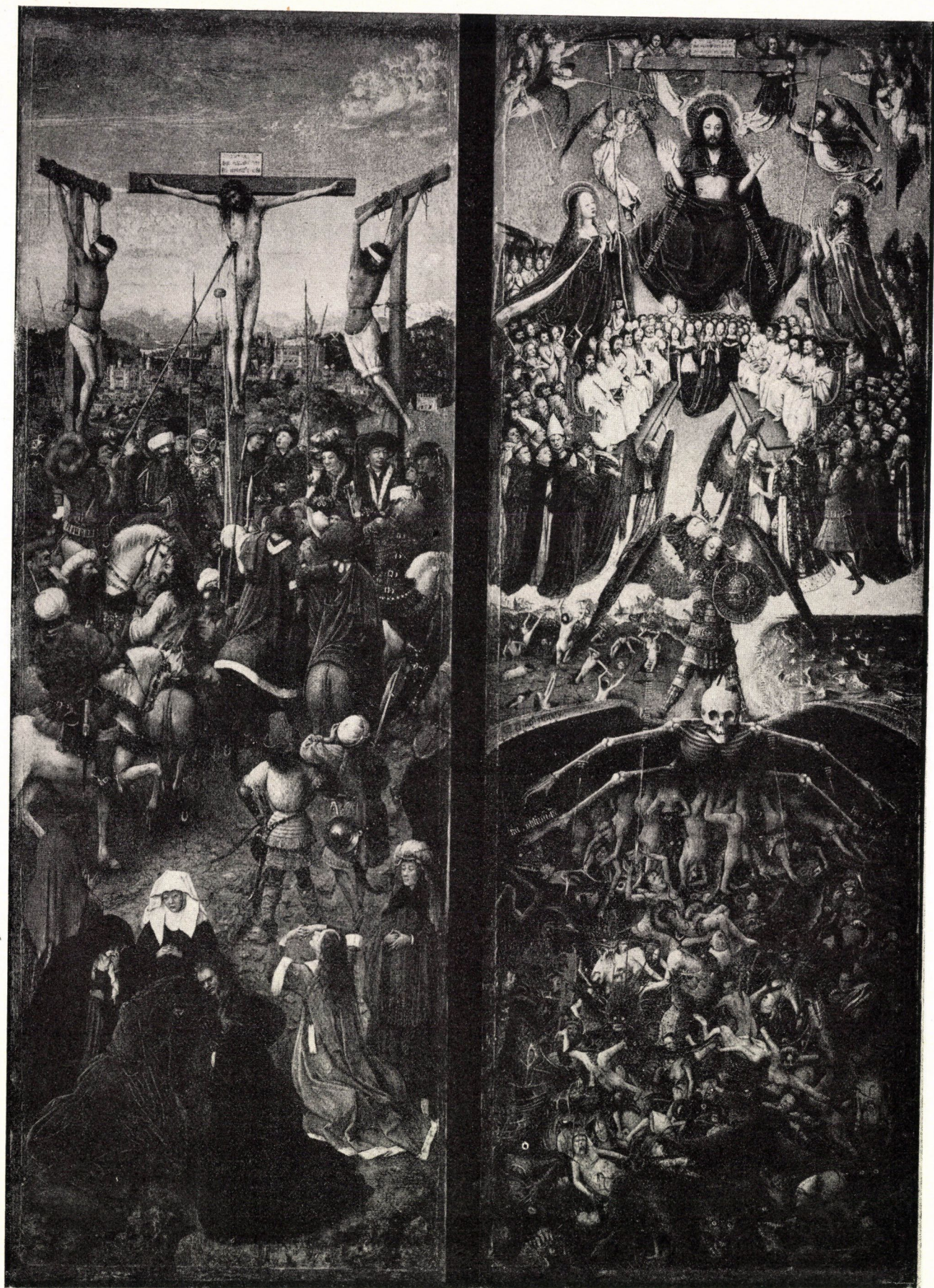
3. Holland mester: Krisztus kereszten Cleve hercegnő imakönyve. Brüsszel, Arenberg-gyűjtemény.

ban. A genti oltár régi felirata szerint Hubert, akinél nem volt nagyobb festő, »maior quo nemo repertus« kezdte volt festeni a genti oltárt, melyet testvére, Jan fejezett be Jodocus Vydt számára. Hubertnek egyetlen hiteles művét sem ismerjük a genti oltáron kívül, az oltáron viszont a legbuzgóbb igyekezet s a kutatók tömegének makacs kísérlete ellenére sem sikerült még hitelt érdemlően a testvérek munkáját különválasztani.¹³ Ilyen körülmények közt Hubert van Eycket a turin-milánói miniaturák s a korai képek mesterével azonosítani pusztán feltevés. A tények szerint Hubert stílusát nem igen különböztethető meg Janétól s a genti oltáron éppen azok a részek, melyeket a többség Hubert művének tart (a középrész déésise) alapvetően különbözik a tárgyalt emlékcsoport ábrázolásmódjától. Az a következtetés, mely szerint a miniaturák mestere úttörő nagy mester volt s így azonosnak kell lennie azzal, akit a genti oltár felirata mindenkinél nagyobbak említ, természetesen nem bizonyító erejű.¹⁴

A semmiképpen sem bizonyítható Hubert elmélettel szemben azok a kutatók, akik szilárdabb alapokat kerestek, Jan személyét helyezték előtérbe. Jan szerzősége leginkább azzal látszott hitelesíthetőnek, hogy Jan van Eyck 1422–24-ben Bajor János, Vilmos herceg testvére szolgálatában állott. Miniatori működését igazolja egy 16. századi művészismertetés, a nápolyi Summonte levele, mely Janról megemlíti, hogy pályáját könyvek illusztrálásával miniaturaként kezdte.¹⁵ Mindebből a kutatók egy része azt következtette, hogy 1422-t megelőzően Jan van Eyck Bajor Vilmos számára dolgozott s ő festette a kérdéses imakönyv miniaturáit. Ennek a feltevésnek azonban ellentmond az a körülmény, hogy

a hercegi számadáskönyvekben — jöllehet a korábbi évfolyamok is fennmaradtak — 1422. előtt sehol sem szerepel Jan neve, ami érthetetlen, ha feltételezzük, hogy Vilmos halálakor, 1417-ben egyenest öccse, Bajor János szolgálatába lépett. Foglalkoznunk kell Pigler Andornak a Jan elméletet a történeti ikonográfia alapján megerősítő tanulmányával is.¹⁶ A szerző csatlakozik azokhoz a kutatókhoz, akik a budapesti Keresztvitel képen (5. kép) Jan van Eyck egy korai művének kópiáját látják. A jobboldali lovascsoport (7. kép) első alakját Pigler Andor a hosszú szőke szakáll, szőke haj, lecsüngő bajusz, különös főveg alapján Zsigmond királlyal azonosítja, a második sor lovasában az arrasi kódex rajzával való összehasonlítás alapján Bajor János herceget ismeri fel, a háttérben ábrázolt várost egy 16. századi metszettel összevetve Liège látképének tartja (8. kép). Mindebből azt következteti, hogy a Keresztvitel képet Baior János liègei püspök készítette udvari festőjével Jan van Eyckkel 1420. körül. Az ábrázoltak csoportját, feltevése szerint, Jan van Eyck Zsigmond király liègei tartózkodása alkalmából készített eredeti vázlatok alapján örökölte meg. A tanulmány ezen bizonyító igényű okfejtését azonban nem tudjuk elfogadni. A szakállas férfi azonosítása Zsigmond királlyal éppen a felsorakoztatott példákban nem egyértelmű.¹⁷ Bizarr, madárcsőrű fővege a korabeli ábrázolásokon Zsigmondtól függetlenül is többször előfordul (Királyok imádása, rajz, Berlin). A képről hiányzik a hajlott orr, mely Zsigmond hiteles portréin mindig szerepel. A felhúzott bal váll viszont nem okvetlenül a király egyéni sajátossága, hanem a lovas mozdulatának szükségképpen megfelelő tartás. Nem érezzük okvetlenül meggyőzőnek, hogy e tartásban valóban »jellemképet« lássunk »Euróának egykori első uralkodójáról... a lovagkor alkonyának képviselőjéről és egyben a tökéletes világfiról.« A Zsigmond mögött lovagló csupán igen picinyben látható alak s az arrasi kódex Bajor János portréja közti hasonlóságot sem látjuk megeafolhatatlannak. Egyik ábrázolás sem olyan jellegzetes, hogy a legkülönbözőbb azonosításokhoz ne adna lehetőséget. Az arrasi kódex alapján egyes kutatók Bajor Jánost a turini Partraszállás miniatúrájának második lovasával, mások a genti oltár lovasalakjainak egyikével próbálták azonosítani.¹⁸ A hasonlatosság mindezek közt teljesen felületi, bizonytalan.

Ebben a kérdésben azonban a közvetlen részlet-problémán túl, szeretnénk bizonyos elvi következtetéseket is felsorakoztatni. Jellemző módon az Eyck testvérek főművén, a genti oltáron szereplő portrészzerű alakokkal kapcsolatban a kutatásnak nem sikerült biztos vagy vitathatatlan megállapításokra jutni. Ahány kutató, annyiféle személyazonosítás.¹⁹ Így van ez a többi korabeli alkotással is, pl. a kópiában fennmaradt Élet forrása Eyck képpel is. Véleményem szerint, ezekben az ábrázolásokban azért nem lehet határozott történeti személyeket bizonyossággal felismerni, mert nem is azok. A festőnek nem állt szándékában a szent cselekmény résztvevői közt portrészűséggel megörökített halandókat szerepeltetni. Jan van Eyck valóságos arképeit, az önálló portrékat vagy donátoralakokat rendkívül pontosan, behatóan jellemzi s nem hagy kétséget az ábrázolt személyazonosságára vonatkozóan. Ezt az egyértelmű portrészűséget a 15. század első felének vallásos



4. Németalföldi festő 15. század : Utolsó ítélet —Kálvária. New York, Metropolitan Museum.



5. Németsalföldi festő 15. század : Keresztvitel. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

ábrázolásain csak a donátor alakoknál találjuk, a többi szereplő csak portrészertű, de nem valóságos portré. A festő a szent jeleneteket földi környezetbe helyezi. Ezt a környezetet a valóságban megfigyelt elemekből szövi össze, de nem portrészertűen ábrázolja a valóság egy bizonyos részét. Ez a jelenség megfelel a németalföldi festészet kezdeti fejlődési fokának, annak az átmenetnek, amelyet a festészetnek meg kellett tennie a teljesen elvont, szakrális jellegű, középkori ábrázolásmódtól a 15. század fejlett valóságábrázolásáig.

Pigler Andor a Keresztvitel háttérének városát Liège-el azonosítja. Véleményünk szerint ez a város éppúgy nem Liège s nem is egy bizonyos város, mint ahogyan s amiért az ábrázoltak nem Zsigmond s Bajor János. Az azonosítás alapjául szolgáló metszet aligha győzhet meg bennünket állításunk ellenkezőjéről. A metszeten látható templomtornyok hiányoznak a képen, a kép legjellegzetesebb épületei, a különös centrális épület viszont hiányzik a metszeten. Nincsen meg a donjonos várfal sem, más a háttér, mások a terepviszonyok. A városkapu előtti kettős falat sem fogadhatjuk el döntő érvként, az ilyen kettős fal rendszeres védelmi berendezés volt s egész Európában mindenütt számtalanszor előfordult.²⁰ A bevezetésben említett St. Flóriáni képen

városunk nagyjában azonos alakban ugyanazokkal a bizzar épületekkel fordul elő, de más a belső terek, a házak elosztása s hiányzik a kettős fal is. Ugyanez a városkép szerepel továbbá bizonyos változtatásokkal egy holland miniaturán (Gysbrecht van Brederode imakönyve, Liège) s megint csak más összetételben a turini Judás csókja ábrázolásán. Minthogy itt nem kópiákról, hanem szabad változatokról van szó, mindez azt jelenti, hogy a városkép nem egy bizonyos város portréhű látképe, hanem a valóságban megfigyelt mozzanatok szabad társítása. Ugyanezt a következtetést vonta le Grisebach általánosságban a 15. századi németalföldi és francia képek architektúráiról írt tanulmányában.²¹ Az Eycekek és kortársaik képein látható városokat — bármilyen természetesekek és pontosak is — még nem sikerült egyetlen esetben sem egy bizonyos meghatározott várossal hitelt érdemlően azonosítani.

Mint ahogyan az egyes alakoknál legfeljebb csak általános portrészertűséget s nem valóságos portrékat s a városoknál a valóság megfigyelt elemeiből fölépülő, de nem meghatározott városokat találunk, úgy az ábrázolt jelenetnél sem gondolhatunk meghatározott történeti eseményre. Mindez: a portré a cselekményben, a hiteles városkép s krónikás történeti kép a németalföldi



6. Németalföldi mester : Partraszállás. Turin-milánói imakönyv. Milano.



7. Németalföldi festő : Keresztvitel. Részlet. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



8. Németalföldi festő : Keresztvitel. Részlet. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

festészet fejlődésének csak következő szakaszán, a 15. század második felében valósul meg.

A Jan van Eyck szerzőségével kapcsolatos összes történeti érvek, mint láttuk, rendkívül bizonytalanok, hipotézis jellegűek. Még több ellentmondást tartalmaznak a stíluskritikai indokolások. A Hubert elméletnek az volt a gyengéje, hogy Hubertól semmi bizonyosat sem tudunk, a Jan elméletnek, hogy Janról túlságosan is sokat. Jannak számos hiteles művét ismerjük 1432–42-ből, ezekkel a hiteles művekkel a tárgyalt emléksoport nem hozható közelebbi kapcsolatba. Valamelyes érintkezési pontot egyedül a genti oltár ad, Jan többi műve azonban semilyent. Ezt a kétségtelen ellentmondást a kutatók úgy próbálták feloldani, hogy az időbeli eltérésre, az egyéni fejlődésre hivatkoztak.²² A különbség azonban — mint azt Dvořák is hangsúlyozta — alapvető s nem magyarázható a fejlődéssel, sőt éppen a fejlődéssel ellentétes irányú. Kétségtelen, hogy Jan van Eyck nem a maga tetszéséből festett úgy, amint festett, hanem bizonyos társadalmi követelményeknek tett eleget. Művészte tökéletesen megfelel annak a szemléletnek, mely a Németalföld uralkodó rétegére a 15. század első felében jellemző. Minthogy már a genti oltár keletkezését megelőző időkben is a burgundi fejedelmek s a velük rokon Bajor János szolgálatában állt — tehát ugyanolyan körülmények közt dolgozott mint később — nincs okunk feltételezni, hogy művészetének alapirányát ebben az időben megváltoztatta volna. Jan van Eyck hiteles művei a valóságábrázolás rendkívül magas fokán állnak s különösen az arcképfestészetben a realista ábrázolásmód döntő eredményei fűződnek a nevéhez. Vallásos tárgyú képein azonban az egyházi szimbolikából,

középkori elemekből is sokat megőriz. Jan van Eyck a szent jeleneteket a kor művészi törekvéseihez híven valóságos környezetbe helyezi, de a valóság mindenekfölött a jelenet hatásosabb érzékeltetésére szolgál, »a művész a természetet az embert körülvevő csodálatos környezetnek tekinti.«²³ Az állóképszerű vallásos ábrázolások gyakran hierarchikus jellegűek, Mária az ég királynője, a szentek magasztos lények s az égi régiók világosan elkülönülnek a földiektől. Az egyházi cselekmény szereplői, bár portrészzerűek, de még nem arcképek, a városok bár megtévesztően valószerűek, azért még nem valóságos városlátképek; köznapok szereplői, zsáneralakok nem fordulnak elő magában a fő jelenetben. Éppen az egyházi tematika kötöttsége miatt az ábrázolás statikus, kevés a mozgás, cselekmény; a tagolás, a főalakok kiemelése, mellékszereplők alárendelése világos és egyértelmű. Ezeken a képeken a valóság szinte minden részlete a szimbolikus tartalommal függ össze, a pompás templombelső oszlopfői, faragványai a bibliai tanításokat példázzák, a berendezési tárgyaknak is valamiképpen liturgikus vonatkozásuk van.

Kétségtelen, hogy a 15. századi németalföldi festészet összképét, az északi renaissance kibontakozásának egészét tekintve Jan van Eyck a haladásnak, az újnak, a realista ábrázolásmódnak egyik legfontosabb képviselője. A korai németalföldi festészet első értékelői — a polgári művészettörténészek a múlt században e művészet kibontakozását teljes egészében az Eyckekkel hozták kapcsolatba. Az újabb kutatások azóta bebizonyították, hogy a művészeti tevékenység a Németalföldön már kezdeti szakaszában is sokkal differenciáltabb, sokkal gazdagabb volt: addig ismeretlen alkotások, mesterek

tűntek elő. Az adott helyzet szövevényében, a 15. század első felének társadalmi harcaiban, ellentmondásokban érvényesülő fejlődésében az egyes részletjelenségeket, egymáshoz való viszonyukat — a németalföldi festészet kezdeteire vonatkozó részlettanulmányban közelebről is vizsgálnunk kell. A flémalle-i mesterrel vagy a korai holland emlékekkel összehasonlítva Jan van Eyckben a köznapi valóságot megszépítő udvari művész sajátosságai is feltűnnek. Jan udvari festő volt, a burgundi fejedelem, a feudális uralkodó osztály s a vele szövetkezett vagyonos nagypolgárság szolgálatában állt s nem a polgárság leghaladóbb rétegei, s a nép szolgálatában, mint pl. a tournay-i plebejus mozgalmak élén harcoló Robert Campin, a flémalle-i mester. A kétségtelenül döntő realista vívmányok mellett a gazdag környezet, világosan áttekinthető, síkban kifejtett kompozíció, eszményített alakok, nyugodt mozdulatok ennek az uralkodó osztálynak a törekvéseit szolgálják Jan van Eyck művészetében.

A turin-milánói miniaturákat, a budapesti Keresztvitel képet, a new-yorki Utolsó ítélet és Kálvária szárnyakat azonban nem ezek a művészi sajátosságok jellemzik. A kompozíció nem olyan világos és statikus, a szereplők nem fő és melléalakokként egymás alá, hanem egyenrangúan, egymás mellé vannak rendelve, az arcok nem eszményiek, hanem szinte karikatúraszerűen élesek. A környezet nem előkelő és pompás, hanem mindennapi, az egyházi jelleg helyett a köznapi valóság dominál, határozottan jellemzett zsáneralakokkal. Ember és táj összefogottabb egységet alkot, a részleteknek viszont nincs meg az a sajátos plasztikus tökéletessége, kidolgozottsága, mint Jan van Eyck hiteles művein. Éppen a valósághoz való eltérő viszonyulásban, az udvari szakrális szemlélet helyett polgáribb, realistább felfogásban látjuk a döntő különbséget a tárgyalt emlékcsoport és Jan van Eyck művei között. Jan hiteles művein soha sehol sem szerepelnek olyan zsánerfigurák, mint pl. a budapesti Keresztvitel képen. A kétségtelen stílusellentétek, a mélyreható felfogásbeli eltérés az, amely a kutatók nagy részét arra bírta, hogy e korai műveket Hubert s nem Jan művének, vagy mint Dvořák, egy egészen más művészi kör alkotásainak tartsa.²⁴ Összegezve tehát megállapíthatjuk, hogy sem a történeti adatok, sem a stíluskritikai ismérvek alapján nem sikerült az eddigiekben a korai németalföldi festészet néhány kiemelkedő alkotásának, — a turin-milánói miniaturáknak, a budapesti Keresztvitelnek stb. — mesterét meghatározni. E feltevések Jan és Hubert között ingadoztak, de egyikükre vonatkozóan sem sikerült mást mint hipotézist felállítani.

A németalföldi festészet kezdeteiről szóló tanulmányában Max Dvořák szembefordulva az általánosan elfogadott Eyck elmélettel a turin-milánói imakönyv nagyszerű miniaturáit s a hozzájuk kapcsolódó emlékcsoportot a csaknem teljesen ismeretlen korai hollandi festészet körébe, az 1430—40-es évekbe utalta. Tanulmányának azonban éppen ez a része meglehetősen vázlatos s érveit befejezésként inkább csak tételszerűen sorolja fel: a miniaturák holland megrendelőinek készültek, a 15. század közepén a holland miniatorok utánózták őket, rokonságot mutatnak a később kibontakozó holland festészettel (különösen Geertgennel). Léte-

zett ebben az időben kiemelkedő holland festészet, melyet Albert Ouwater neve fémjelez.²⁵ Dvořák a hipotézis felvázolásánál nem ment tovább s éppen ezért okfejtése csupán feltevés, mégpedig a kutatók többsége által elvetett feltevés maradt.

Az utolsó huszonöt esztendőben feltárt emléktanyag, a legújabb tudományos eredmények összevetése, valamint a korai németalföldi festészet elfogulatlan történeti értékelése, Dvořák tételének megerősítéséhez, annak további kiépítéséhez s a holland festészet kezdeteinek pontosabb ismeretéhez vezethet.

Véleményünk szerint a szóbanforgó turin-milánói miniaturák, a Keresztvitel, Kálvária-Utolsó ítélet képek, valamint egy berlini Királyok imádása rajz, a 15. század első felének északnémetalföldi, hollandi alkotásai. Feltevésünk igazolására mindenekelőtt tárgyi bizonyítékokat igyekeznünk felsorakoztatni. Már Dvořák hivatkozott a holland miniaturákra, anélkül hogy e kérdéssel behatóbban foglalkozhatott volna. Általában a németalföldi művészet tárgyalásánál a kutatók túlnyomórészt az ú. n. nagy művészetek, elsősorban a táblaképfestészet iránt érdeklődtek. Keveset foglalkoztak a szerényebb műfajokkal, miniaturákkal, rajzzal, szőnyegművészettel, jóllehet ezek a képzőművészet fejlődésére vonatkozóan is jelentős adalékokkal szolgálhattak. A rendszeres kutatás és anyagpublikálás ezen a téren jóformán csak a legutóbbi időkben következett be, de teljes áttekintésre, összefogó történeti következtetésekre még eddig sem igen került sor. Az anyagközlő tanulmányokból virágzó északnémetalföldi miniaturafestészetet ismerhetünk meg. Ez az emlékcsoport különösen tanulságos a holland táblaképfestészet kialakulása szempontjából is. A turin-milánói miniaturák s a velük kapcsolatos emlékek kompozíciói, figurái, részletei számtalanszor szerepelnek a 15. századi illuminált kódexekben. A bevezetésben említett Catharina van Clève imakönyvében a budapesti Keresztvitel két alakjával (Keresztvitel) s a St. Flóriáni Kálváriaképpel (Krisztus kereszten) találkozunk. A mainzi Busch gyűjtemény holland imakönyvében a turini Júdás csókjának megfelelő Olajfák hegye, a berlini rajz kompozícióját ismétlő Királyok imádása látható.²⁶ Ugyanez a Királyok imádása kompozíció előfordul a hágai múzeum egy holland imakönyvében, egy ugyancsak holland kódexben Bécsben, valamint Gysbrecht van Brederode imakönyvében. Ugyanott a turini Júdás csókja jelenet is ismétlődik s többször is előfordul a budapesti Keresztvitel valamint a St. Flóriáni Kálvária városképe (Keresztreszögezés). Végül pedig egy német magángyűjteményből származó kódexben a turini Kereszt feltalálás miniaturájának mása látható.²⁷ Ezek az egyezések egyenként és külön-külön a miniaturák publikálójának is feltűntek.²⁸ Összefüggő következtetést azonban nem vontak le s az egyes esetekhez fűzött magyarázatok nem illeszthetők az egészbe. Catharina van Clève imakönyvének ismertetője Kees de Wit pl. úgy gondolja, hogy a miniaturákat készítő utrechti mester Bruges-ben látta az eredeti mintaképeket pl. a flémallei mester Keresztlevételét.²⁹ Minthogy azonban a Keresztlevételnek pontos mása szerepel a többszörösen felhasznált turin-milánói kalendáriumban — s a Clève imakönyv ábrázolása valóban ehhez áll közel — s minthogy továbbá az ugyancsak felhasznált Kálvária képet, mint láttuk, a fiatal Gerard

David Hollandiában másolta, a miniaturnak nem volt szüksége e mintaképek megismerése végett Bruges-be menni. F. Winkler a bécsi kódexszel Gysbrecht van Brederode liège-i imakönyvével kapcsolatban feltételezte, hogy azok hollandi mestere ismerte a turin-milánói imakönyvet, mely véleménye szerint abban az időben Hollandiában, Bajor Jakobeá tulajdonában lehetett.³⁰ Ha azonban az összes tényeket egybevetjük, kitűnik, hogy nemcsak arról van szó, miszerint egy bizonyos holland miniator valahol Dél-Németalföldön látta a miniatúrát mintaképekül szolgáló festményeket, s egy másik valahol Hollandiában az ugyancsak felhasznált turin-milánói miniatúrákat. A nagyszámú ismétlődés, a kompozíciók, alakok, háttéri részletek sűrű és szabad alkalmazása azt mutatja, hogy mind a táblaképek, mind a miniatúrák általában ismertek voltak a 15. század közepének holland miniatorai közt, s úgy merítettek belőle, mint közös, értékes formakincsből. És csak ők merítettek. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt aényt, hogy ezek a kompozíciók és motívumok, melyek a holland miniatúrafestészetben oly gyakran előfordulnak, egyáltalában nem szerepelnek a délnémetalföldi, flamand miniatúrákon. Nem lehet mellékes az a körülmény sem, hogy viszont a délnémetalföldi festészet alkotásai, az Eyckek egyetlen hiteles műve sem szerepel ebben a körben. A miniatúrák mindenképpen s egyértelműen Hollandia felé mutatnak, Hollandiára utal a csupán másolatban fennmaradt St. Florian-i Kálvária kép is. Ha azután az emléksoport további alkotásait vesszük figyelembe, a Hollandiára utaló jelek még sokasodnak.³¹

Külön kell foglalkoznunk ebből a szempontból az emléksoport egyik legproblematisabb, minket leginkább érdeklő alkotásával, a budapesti Keresztvitel képpel. A német, illetve osztrák magángyűjteményből Budapestre került táblaképnek több változata és másolata ismeretes, egyes részletei külön is szerepelnek korabeli emlékeken. A new-yorki (Metropolitan Museum) változaton az eredeti fekvő téglalap alakú kompozíció redukáltan, álló alakban jelenik meg. Egy braunschweigi ezüst-vessző rajz a jobboldali lovascsoportot ismétli. A turini imakönyv Keresztvitel miniatúráján a budapesti kompozíció menetének eleje szerepel, a hátulról látható latrokkal és lovasokkal, Clève hercegnő már idézett imakönyvében pedig a budapesti képről Cyrenei Simon és egy pribék a keresztvivő Jézus mellett.³² A turini és a Clève miniatúra, mint láttuk, holland eredetű, de hollandi valószínűleg a new-yorki kép is. Utóbbinak egyes részletei — melyek a budapesti Keresztvitelen nem láthatók — Krisztus és Veronika alakja, a háttérben Mária és a sirató nők megtalálhatók egy 15. századvégi holland festményen, az ú. n. turini oltár mesterének Keresztvitel képén (Philadelphia)³³ (5., 14., 15. kép).

A budapesti képhez hasonló elrendezést, ugyanazoknak a statisztáló zsáneralakoknak az alkalmazását látjuk a bécsi Albertinának egy 15. századi rajz vázlatán, melyet a kutatók egyértelműen holland mester alkotásának tartanak.³⁴ Ezt a rajzot a budapesti kép szabad változatának vélték, s csak az utóbbi időkben alakult ki az a nézet, hogy megoldásában független attól.³⁵ Jóllehet megoldásban, kidolgozásban semmi azonos sincs a két alkotás között, egyetlen mozzanat, egyetlen alak sem ismétlődik pontosan, a kapcsolat mégis nyilvánvaló.



9. Holland mester, 15. század: Keresztvitel. Wien, Albertina.

Mindkét esetben a Keresztvitel fekvő formátumban, folyamatos cselekmény, menet ábrázolásában jelenik meg. A menet a képsíkkal párhuzamosan, nagyszámú kísérettel szélesen kifejtve bontakozik ki. A kíséret lovasokból (Bécsben egy lovas), pribékekből, az elől vezetett latrokból áll. A keresztvivő Krisztus sem nagyságban, sem művészi hangsúlyban nem emelkedik ki, s bár a középpontban áll, beleolvad a menetbe. Mindkét műnél szembevetendő, hogy a jelenet látványként játszódik le, az előtérben a tulajdonképpeni cselekményen kívül álló nézők, népi zsáneralakok, gyermekek állnak s figyelve vagy gúnyolódva a menet felé fordulnak. Ez a beállítás, a cselekménynek a nép közötti jelenetként való lejátszása a művek legsajátosabb vonása; alapjaiban eltér mindattól, amit a 15. század első felének délnémetalföldi passió ábrázolásaiból ismerünk. Említettük, hogy a bécsi és budapesti változaton egyetlen motívum sem ismétlődik meg pontosan, pedig ugyanazok a szereplők, ugyanazok a népi zsáneralakok, sőt nagyjában ugyanazok a típusok láthatók itt is, ott is. A két mű kétségtelenül közös forrásra nyúlik vissza. Ez a forrás azonban aligha lehet képzőművészeti alkotás, mert akkor a 15. századi művészi gyakorlatnak megfelelően az egyes motívumok, alakok pontosan ismétlődőnek, hiszen a korszak festői, — a legkiválóbbak is — nemhogy fogyatékoságnak, hanem éppen erénynek látták a bevált ikonográfiai megoldások kölcsönvételét, alkalmazását (9. kép).

A két mű közös forrása véleményünk szerint a passiójáték. A szabadtéren lejátszódó passiójátékok keresztvitel jelenetére nyúlik vissza a szélesen kifejtett, látványos ábrázolásmód, a népi alakok hasonló jellegű alkalmazása. Feltevésünket egyelőre sajnos nem tudjuk a holland forrásokkal megerősíteni, de a francia és német passiójátékok analógiája is bizonyos támpontot nyújt. E. Mále a későközépkori művészettel kapcsolatban különösen kiemelte a passiójátékok művészi hatását s döntő szerepét az új ikonográfia kialakításában. Számos német példát is ismerünk a népszerű passiójátékoknak képzőművészeti ábrázolására.³⁶ Minthogy a festőknek, mint rendezőknek, díszlettervezőknek igen nagy szerepük volt a passiójátékok körül, de azért is, mert az évről

évre ismétlődő jelenet megfogalmazása, a maga szemléletességével okvetlenül hatással volt a művészekre, Hollandiában is számolhatunk azzal, hogy az ikonográfia alakulására a passiójátékoknak formáló szerepük volt. A passiójátékokat szoros szálak fűzték a néphez, — nagyrészt népi szórakozás volt — s természetes, hogy e népi jellegű művészet az ikonográfia alakulására éppen ott volt döntő, ahol a népi mozgalom erősebb, az udvari, hivatalos egyházi behatás kisebb volt, tehát éppen Észak- s nem annyira a Dél-Németalföldön. Feltevésünk helyességét igazolja, hogy még a 16. századi Keresztvitel ábrázolásokon is (P. Aertsen, Berlin, H. met de Bles) anélkül, hogy a képek művészi megfogalmazása csak valamiképpen is kapcsolódna a korai emlékcsoporthoz — nagyjából hasonlóan játszódik le a cselekmény, sőt feltűnő módon még mindig ugyanazok a népi zsáneralakok fordulnak elő (pl. a fején kosarat tartó nő) mint a budapesti Keresztvitelen.³⁷

Az ábrázolás módja, ikonográfiai megoldása, a népeletbe való ágyazása a budapesti képen s a bécsi rajzon olyan társadalmi háttérre, olyan környezetre utal, melyben a középkori egyház szakrális befolyása kisebb mértékben, a valóságghú képalkotó fantázia annál szabadabban érvényesül. Az alakok elevensége, élénk jellemzése, természetes viszonya a tájhoz, az emberi cselekmény iránti fokozott érdeklődés, a köznapi, népi elem szereplése olyan környezetet sejtet, melyben mindezek a mozzanatok az udvari feudális körök befolyásától, eszményítő tendenciáktól szabadabban érvényesülhettek. Ez a környezet a 15. századi Németalföldön sokkal inkább, mint bárhol, a holland városokban volt meg.³⁸

A tárgyi adatokkal valamint ikonográfiai érvekkel nagy mértékben valószínűsíthető feltevés a tárgyalt művek északnémetalföldi keletkezéséről valóban érvényessé csak akkor válhat, ha megvizsgáltuk az egész emlékcsoport fejlődéstörténeti összefüggését és helyzetét a korai holland művészetben. A németalföldi festészet történetének ez a fejezete azonban még meglehetősen homályos. A 16. századi képrombolások s a spanyol hódítás nyomán az emlékek javarésze megsemmisült s csupán véletlenszerűen maradt fenn néhány alkotás.³⁹ Névszerint a korai holland mesterek közül csupán egyet ismerünk, Albert van Ouwater, akiről Carel van Mander, a németalföldi festők életrajzírója adott először hírt. Van Mander, 1604-ben megjelent művében haarlemi, helyi hagyomány alapján beszámol arról, hogy Albert Simons festő emlékezete szerint mestere, Jan Mostaert, aki 1475-ben született, már sem Geertgent sem pedig annak mesterét, Ouwater nem ismerte.⁴⁰ Geertgen — mint azt az utóbbi időkben kimutatták — 1482 körül halt meg s a hatvanas-hetvenes években lehetett Ouwater tanítványa.⁴¹ Mander szerint Ouwater Jan van Eyck idejében dolgozott — tehát már 1442. előtt — s különösen a táj ábrázolásában tűnt ki. Ezt az utóbbi állítást látszik megerősíteni Marc Antonio Micheli beszámolója (16. század eleje) a velencei Grimani gyűjteményről, melyben több tájkép szerepelt »di Alberto di Ollanda«.⁴² Van Mander Ouwaternek két művét ismertet: az egyiket, Lázár feltámasztását a részletes leírás alapján W. Bodanak sikerült a berlini múzeum egy festményével azonosítani⁴³ (10. kép). A másik kép, melyen Péter és Pál apostol s a predellán (?) az apostolok kivonu-

lása szerepelt, elveszett.⁴⁴ Az egyetlen hiteles műhöz, a feltehetően 1450. körül keletkezett Lázár képhez a kutatás hipotetikusan egy festménytöredéket (donátorfej, New York) s néhány rajzot (Lázár feltámasztása, Berlin, Kálvária, Drezda) kapcsol mint Ouwaternek, vagy legalább Ouwater követőinek alkotásait. Ebbé az emlékkörbe kell sorolnunk a douai Mannaszedés mesterének legutóbb közzétett oltárszárnyait, valamint véleményünk szerint a drezdai Kupferstichkabinet egy Krisztus elfogatása rajzát s a már tárgyalt St. Floriáni Kálvária kép eredetijét.⁴⁵ További támpontot nyújthat a hollandi festészet kezdetének s Ouwater művészetének rekonstruálásához Dirk Bouts és Petrus Christus munkássága. 1440. körül mindkét mester Hollandiában dolgozott Ouwaterrel együtt. A műveiken mutatkozó közös stílusjegyek tanúsítják a kapcsolatot. Dirk Bouts madridi oltára s a granadai triptichon felfogásban, típusokban, a különös, exotikus viselet alkalmazásában számos rokon vonást mutat Ouwater Lázár feltámasztásával. Ugyanezek a rokon vonások megtalálhatók Petrus Christus korai alkotásain, a brüsszeli Krisztus siratásán s a dessauai Kálvária képen is. Véleményünk szerint Petrus Christus művészeete éppen a korai holland festészettel való kapcsolata szempontjából még nincs kellőképpen feldolgozva, jóllehet nemcsak Ouwaterhez, hanem a Dvořák által hollandinak minősített korai emlékcsoporthoz is szoros szálak fűzik. A párisi Louvre (a. e. Schloss gyűjtemény) Krisztus siratása képe a milánói Krisztus siratása miniatúrára nyúlik vissza, a washingtoni Krisztus születése képen a turini imakönyv Krisztus elfogatása jelenetének háttere szerepel, a dessauai Kálvária kéztördelő sirató nőjének mintaképe ugyancsak a turin-milánói miniatúrák közt található meg, s végül a new-yorki Utolsó ítélet kompozíció Petrus Christus 1452-ben festett berlini képen ismétlődik.⁴⁶ Petrus Christus 1444-ben nyert polgárjogot Bruges-ben, mint idegenből jött mester. Ezen túl egyre szorosabban kapcsolódott Jan van Eyck művészetéhez, akinek motívumait, típusait késői művein pontosan utánozta. Érzésünk szerint fiatalkori, 1444. előtti munkássága sem volt önállóbb, s mint ahogy később Jan van Eycket, fiatalabb éveiben környezetének kiváló holland mestereit, alkotásait utánozta.

Ha megkíséreljük az általunk vizsgált emlékcsoportot a fejlődés menetébe beilleszteni, mint egyetlen aránylag biztos pontból, Ouwater hiteles művéből kell kiindulnunk. A Lázár feltámasztásához kétségkívül a St. Floriáni Kálvária kép áll legközelebb. Nemcsak olyan általános mozzanatokban, mint a különös, exotikus viseletek (csúcsos főveg, turbán stb.) találunk rokonságot; még a másolaton is felismerhető a karikatúraszerűen élesen jellemzett típusok, arcok hasonlósága. Mindkét képre — s ennek a csoportnak több alkotására is — jellemző az alakoknak mintegy körben való elhelyezése, az előtérben állók háttal, illetve profilban való ábrázolása (a jobboldali csoport mindkét képen), a szereplőknek nem annyira egymás mögé, mint egymás fölé helyezése a hátrafelé emelkedő terep ábrázolásának megfelelően. Mind a perspektíva, mind a tömegábrázolás tekintetében a Kálvária kép korábbiak, kezdetlegesebbnek tűnik a Lázár feltámasztásánál, az alakok itt még szorosabban egymáshoz tapadnak. A Kálvária kép keletkezésének idejét e stílussajátságok s a Clève imakönyv



10. A. van Ouwater : Lázár feltámasztása. Berlin, Museum.

miniaturájának tanúsága szerint 1440. körülre tehetjük. Ouwater képével, de a St. Floriani Kálváriával is egy körből s egyidőből származhatott az a kép, amelyről a drezdai Kupferstichkabinet Kálvária rajza készült; felfogásban, típusokban is közel áll mindkettőhöz. Végül ehhez az emlékcsoporthoz kell sorolnunk egy ugyancsak drezdai Krisztus elfogatása rajzot (11, 12. kép). A térábrázolás, csoportképzés itt is hasonló, megtaláljuk a hátsónézetben ábrázolt különös figurát is s azt a rövidre vágott, bodros-hajú fejtípust, mely a Lázár feltámasztásán, a St. Flóriáni

Kálvárián, de Petrus Christus korai alkotásain is szerepel. Ugyanezek a típusok, viselet, hasonló megoldások, redőkezelés láthatók a berlini gyűjtemény Lázár feltámasztása rajzán is, mely a kutatók többségének véleménye szerint Ouwater nyomán készült. Mindezeknek a műveknek, pontosabban e művek eredetijének az 1440-es években kellett keletkezniük. Valamivel korábbinak s éppen ezért vizsgálatunk szempontjából rendkívül jelentősnek tűnik a Krisztus elfogatását ábrázoló rajz a drezdai Kupferstichkabinetben, mely L. Baldass véle-



11. Holland mester: Kálvária. Dresden, Kupferstichkabinet.

ménye szerint egy Dirk Boutshoz közelálló holland mester műve.⁴⁸ Baldass egy Bouts követőre gondolt. A rajz stílussajátságai, a kompozíció s egyes típusok azonban inkább korai eredetre utalnak; az összefüggés Dirk Bouts korai műveivel s az Ouwater körbe tartozó emlékekkel mutatható ki. A bolyhos fejű, tömpe profilú katona a St. Floriáni k en is szerepel, a jellegzetes öltözékeket, karikatúraszerű arcokat a már tárgyalt rajzokon is láthattuk. Néhány típus, a még gotizálóan testetlen Krisztus és Júdás még tovább, a budapesti

Keresztvitél, a turin-milánói miniaturák és a berlini Királyok imádása rajz felé mutat. A Krisztus elfogatása rajz eredetije, mintegy a 30-as években keletkezhetett, közbeeső láncszem a I.ázár feltámasztása köré csoportosítható művek és a korai emlékcsoport között. Körülbelül ugyanebbe a stílusfázisba tartozik, sőt a drezdai Krisztus elfogatásával technikában is közeli rokonságot mutat a bécsi Albertina már említett Keresztvitél rajza, mely másrésről, mint láttuk, a budapesti Keresztvitél-lel is kapcsolatban van.⁴⁹ A fejlődés útja a budapesti



12. Holland mester : Krisztus elfogatása. Dresden, Kupferstichkabinet.

képtől egyenes vonalban vezet vissza a new-yorki Utolsó ítélet-Kálvária képekig, a miniaturákig, s a berlini Királyok imádása rajzig (13. kép).

Kétségtelen, hogy a felsorolt művek egyenként, egymáshoz kapcsolódva szervesen illeszkednek be a történeti fejlődés menetébe, a délnémetalföldi festészet hiteles alkotásaitól eltérő stílusbeli s ikonográfiai sajátosságokat tartalmaznak s végül, mint láttuk, számos vonatkozásból kimutathatóan az Észak-Németalföldre, Hollandiához kapcsolódnak. Ha meg is állapíthatjuk, hogy e művek mintegy 1420–60. közt Észak-Németalföldön keletkeztek, nem tudjuk egész határozottan, hogy egy mester fejlődésének útját jelzik-e, vagy két egymásután következő, közvetlen kapcsolatban álló művésznemzedék alkotásai. A művek szerzőjére vonatkozóan is feltevésekre vagyunk utalva. Ouwater hiteles alkotásától, mint láttuk, kétségtelenül vezetnek ugyan szálak korábbi emlékekhez, ez azonban úgy is lehetséges, hogy Ouwater tanítványa és

követője volt annak a mesternek, aki a 20–30-as években a miniaturákat, a new-yorki diptichont s a pesti Keresztvitelt festette. Az viszont mindenesetre elgondolkoztató, hogy Van Mander, aki éppen a hollandi s különösen a haarlemi hagyományt istápolta, nyomatékosan Albert van Ouwatert, Jan van Eyck kortársát említi a holland festészet első nagy mestereként. Ouwaternél éppen azokat a sajátosságokat emeli ki, melyek pl. a turini miniaturákat a délnémetalföldi alkotásoktól eltérően olyan nagy mértékben jellemzik (táj). Az írott hagyomány, a történeti összefüggés, a fejlődésében követhető stíluskapcsolat arra látszik mutatni, hogy a szóbanforgó művek Ouwater alkotásai s hogy a kevésbé ismert holland mester valóban a korai németalföldi festészet úttörői közé tartozott.⁵⁰

Vizsgálatunk eddigi eredményeként arra a nézetre jutottunk, hogy a budapesti Keresztvitel s a hozzákapcsolódó emléksorozat nem az Eyck testvérek műve,



13. Németalföldi mester, 15. század : Királyok imádása.
Berlin, Kupferstichkabinet.

hanem egy 1440. körüli holland festő, feltehetően Albert van Ouwater alkotása. Mindezideig a budapesti Keresztvitel képei, csupán történeti szempontból, mint egy bizonyítási láncolat fontos mozzanatával foglalkoztunk; a következőkben szeretnénk néhány sort szentelni magának a képnek. Jóllehet egyike a művészettörténet sokat emlegetett műveinek, beható méltatásával alig találkozunk, éppen mert a szakirodalomban általában csak azt vitatták, hogy Hubert vagy Jan van Eyck, vagy egy más ismeretlen mester alkotása nyomán készült-e. Ez a körülmény magyarázza, hogy annyi téves, felületes megállapítás került vele kapcsolatban forgalomba.

Mindjárt a publikációk kezdetén félreértés áll. Bruegel kötetében R. van Bastelaer a bruegeli Keresztvitel variációi közt — Romdahlra hivatkozva — említ a budapesti múzeumban egy Keresztvitel képet, anélkül azonban, hogy a művet a mi képünkkel azonosítaná, vagy azt egyáltalán ismerné.⁵¹ Ezt az attribúciót veszi át — most már a mi képünkkel azonosítva — Takács Zoltán s ezt ismétli Th. Frimmet, aki a képet, mint Bruegelnek egy Memling után készült másolatát említi.⁵² A Bruegel attribúció tarthatatlansága hamar kitűnt s bár a Bruegel név eltűnt a kép mellől, megmaradt a Bruegelnek megfelelő évszám, »Németalföldi mester műve 1550. körül.«⁵³ F. Winkler, aki 1916-ban először hozta kapcsolatba a képet az Eyckek egy elveszett munkájával, az utóbbi megjelölést veszi át s anélkül, hogy a kérdésnek ezt a részét közelebbről vizsgálná, hozzáteszi »a kép festői modora szerint keletkezhetett abban az időben«, tehát 1550. körül.⁵⁴ H. Zimmermann, aki a kép eredetijét Winklerrel szemben a holland festészet körébe utalja, a budapesti mű keletkezését 1520. körülre teszi, minthogy szerinte a fejek a 16. század elejének kevésbé individualizáló általánosító stílusát követik.⁵⁵ Általánosságban azután ez az időpont rögzítődik, anélkül, hogy a kutatók javarésze látta, vagy közelebbről megvizsgálta volna magát a festményt.⁵⁶

Véleményünk szerint, sem 1550., sem 1520. nem lehet a budapesti Keresztvitel keletkezésének ideje. Ahhoz, hogy ezen állításunkat igazolni tudjuk, elemeznünk kell magát a festményt, a többi változathoz való viszonyát, valamint általánosságban a németalföldi másolatok történetét és szerepét.

A budapesti képpel kapcsolatban a szerzők általában megegyeztek abban, hogy a kép egy 1420—40. közt keletkezett kompozíciónak pontos másolata. Ezt a véleményt megerősíti a braunschweigi ezüstvessző rajzzal való összehasonlítás (14. kép). A rajz s a budapesti kép lovascsoportja minden alakban, minden mozzanatban megegyezik, eltérés csak itt-ott mutatkozik a viseletben (az első lovas ruhája, öve stb.). Ezek a differenciák olyan kicsinyek s annyira a rajzoló egyszerűsítésére vagy a kép átfestésére vezethetők vissza, hogy a rajz bízvást készühetett a budapesti kép után s időben is annak közelében. A rajz szélén a szikláknak, s a keresztnek megfelelően üresen hagyott helyek mutatják, hogy a braunschweigi rajz nem vázlat, hanem valamely mintakép után készült s egy kompozíció kiragadott része. Az ausztriai Wilczek gyűjteményből a new-yorki múzeumba került Keresztvitelen a budapesti kompozíció állóformátumba sűrítve számos jelentős változtatással szerepel. Ha más nem,



14. Németalföldi mester : Lovasok. Braunschweig.

a szerencsétlen zsúfoltság : előtér, középtér és háttér szűk egymásra tolása meg kell, hogy győzzön bennünket arról, hogy a teljesen természetesnek, szervesnek ható budapesti elrendezés volt a kép eredeti alakja.⁵⁷ A budapesti lovascsoporthoz egyezik a braunschweigi rajzzal, a new-yorki nem; utóbbi a menetnek csak redukált képét adja (az első lovas pl. hiányzik). Nem fogadhatjuk el a Metropolitan múzeum katalógusának azon állítását, hogy a braunschweigi rajz s a new-yorki kép áll legközelebb az eredetihez archaikus formában, viseletben is.⁵⁸ A meglehetősen torzító s a budapestinél sokkal gyengébb mű beható vizsgálatra jellegzetes pasticciónak mutatkozik, több helyről összeszedett képelemeket, típusokat tartalmaz. Krisztus és az eléje térdelő Veronika pl. — mint már jeleztük — nem a budapesti képről, hanem valamely más, későbbi Keresztvitel ábrázolásról származik és szerepel az u. n. turini mester 1500. körüli Keresztvitel képén is. Mint ott is, a new-yorki Keresztvitelen is a háttérben sirató Máriaék csoportja látható, a budapestitől eltérő, a keresztet vivő Cyrenei Simon felsőteste s a kereszt előtt gunyolódó két alak is. A stílusjegy s a korviseletben ábrázolt Veronika alapján a new-yorki példány keletkezését 1500. körülre, okvetlenül a budapesti kép keletkezése utáni időpontra kell tenni (15. kép).

Mindebből egyelőre csak annyi tűnik ki, hogy a budapesti Keresztvitel a legpontosabb, ismeretlen időpontban készült másolat. A másolatok a németalföldi festészet történetében rendkívül jelentősek, ennek ellenére szerepükről, válfajaikról eddig nagyon kevés szó esett.⁵⁹ A másolatok, variánsok, kompilációk kérdésével a művészettörténet rendszeresen még nem foglalkozott, holott e kérdés tisztázása számos megoldatlan

problémára, a 15. századi művészi termelés döntő sajátosságaira vetne világot. Nem lehet feladatunk e helyen a kérdés beható vizsgálata, csupán néhány olyan szempontra szeretnénk felhívni a figyelmet, amely a budapesti Keresztvitel keletkezésének meghatározásához segítséget nyújthat. Kétségtelen, hogy a feudalizmusnak ebben a korszakában a művészi ábrázolásnak még nem volt meg az a szükségképpen egyedi jellege, mint már a 16., 17. századtól kezdődően a tökéletes termelésnek megfelelő művészi fejlődésében. A 15. században, s különösen a század első felében az ábrázolás ikonográfiai kötöttsége sokkal nagyobb, mint a későbbi időkben. A bevált

képtípusok, megoldások alkalmazása a középkori céhbeli festőnél nem okvetlenül az alkotó fantázia hiányának jele, hanem a közérthető ábrázolásnak egyik legalkalmasabb eszköze. A kép még sokáig a szent tanítást akarja tolmácsolni s ezt leginkább a bevált konvenció alapján érheti el. Mint Friedländer írja, nem annyira arról volt szó, hogy pl. egy szent Pétert mutassanak be, hanem a jellegzetes szent Pétert.⁶⁰ Innen következik a másolatok részletátvételének nagy sokasága a németalföldi festészetben.

Egyes képeket gyakran maguk a mestereik készítették el több példányban. Petrus Christusnál pl. a Rómából



15. Németalföldi festő : Keresztvitel. New York, Metropolitan Museum.

származó Cambray-i Mária képről három ábrázolást is rendeltek s Anzelm Adornes brüsszeli polgár hagyatékában Jan van Eyck két azonos Szt. Ferenc képe szerepelt.⁶¹ Pontos másolatok megrendelésére került sor azokban az esetekben, amikor valamelyik híres képet megvásárolták s az eredeti birtokost, templomot vagy közületet a megfelelő vételáron kívül másolattal is kárpótolták (Mária királyné, a löweni lövészcehet, Roger van der Weyden Keresztlevétel képéért), vagy amikor a megrendelő semmiképpen sem juthatván hozzá az eredetihez, legalább másolatban akarta azt bírni (pl. II. Fülöp a genti oltárt stb.). A művészi szempontból kiemelkedő, vagy akár egyházi vonatkozásban nevezetes alkotásokról nagy számban készültek másolatok — konkrét megrendelésre pontos másolatok — egészen a 16. század közepéig. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezeknél a másolatoknál a megbízott művészek csupán az ábrázolás, a kompozíció pontos visszaadására törekedtek s legkevésbé sem állt szándékukban a művészi kifejezőmód archaizálóan tökéletes utánzása. A másolatok nem hamisító szándékkal készültek, stílusuk nem akart célzatosan megtévesztő lenni. Jan Gossaert vagy Michael Coxie másolata a genti oltárról világosan példázta, hogy a 16. századi mester a maga korának stílusában oldotta meg a feladatot, senki sem tévesztheti össze művüket az Eyckek eredeti alkotásával. Különösen feltűnő a 16. századi másolatokon, a díszítményekben, architektúrában mutatkozó uralkodó renaissance hatás (A. Bouts Utolsó vacsora). A felfogásbeli és stíluskülönbség a 16. századi és 15. századi alkotások közt olyan jelentős, hogy az eltérések — miként a példák mutatják — a különben pontos másolatokon is határozottan érvényesülnek.⁶² Éppen ezért lehetetlennek látszik hogy a budapesti Keresztvitel, mely a század első felének stílusát aprólékosságban, architektúrában stb. tökéletesen imitálja s viszont a 16. század jellegzetességeiből semmit sem mutat, olyan későn keletkezett volna. A 16. század hiteles másolataival, valamint a döntő módon különböző 16. századi Keresztvitel ábrázolásokkal (Bruegel, P. Aertsen stb.) való összehasonlítás alapján keletkezését okvetlen korábbra kell tenni.

Az a körülmény, hogy a másolók a maguk stílusában festettek s inkább az ábrázolás, mint a megoldás módját utánozták, a 15. században is meghatározza a kópiákat. Természetes, hogy mennél közelebb áll időben a másolat az eredetihez, annál inkább egyezik, vagy legalább egyezhetik vele stílusban, kivitelezésben is. Az eltérések már egy nemzedéken túl is érvényesülnek, de érvényesülnek az egyéni törekvések is, olyannyira, hogy például Gerard David vagy Memling kezét a másolatokon világosan felismerhetjük (Memling-Roger Columba oltár, G. David-Goes Királyok imádása stb.). Világos, hogy a század úttörő első fele s az inkább eklektikus második fele stílusban eléggé különválnak, a másolatoknál, ha kiváló művészről van szó, a sajátos művészegénység, vagy ha a másoló gyöngé, jelentéktelen, a száraz, üres kivitelezésmód szembetűnő. Minderről a budapesti képnél azonban nincsen szó. Kivitelezésmódját a 15. század második felének egyetlen ismert mesterével sem hozhatjuk kapcsolatba. Megoldása viszont olyan jó, művészi szempontból annyira kvalitatív, torzítás és hibamentes, hogy gyöngé, fogatékos felkészültségű másolóra nem gondolhatunk. Marad

tehát az a lehetőség, hogy a képnek ékesszólóan korai stílusjellegét avval magyarázzuk, hogy valóban olyan korai időpontban keletkezett. A 15. század első feléből számos olyan pontos másolatot ismerünk, mely tökéletesen közeláll az eredetihez pl. Roger van der Weyden ú. n. Miraflores oltára (Berlin, Granada,) vagy Dirk Bouts granadai és valenciai triptichonja. Ezek feltételezően a mester vezetésével készült műhelymásolatok, melyeknél csak a kvalitás s a pontos összetétel alapján lehet eldönteni — s még hozzá nem is könnyen — hogy melyik példány az eredeti s melyik a másolat. A budapesti kép, mely minden kis részletében pontosan a 15. század első felének stílusát mutatja (a kis karomszerű kezek, lőserény, arcok, szemek megoldása pl. mint a new-yorki Kálvária képen stb.) nem keletkezhetett később, mint éppen a 15. század első felében. Hogy ez a lehetőség miért nem merült fel az eddigi kutatásban, annak oka részben a kép állapota, az erősen torzító nagyszámú átfestés, részben az az apriorisztikus felfetvés, hogy a képnek az Eyckek egy eredetijére kell visszamennie.⁶³ Kétségtelen, hogy az Eyckekhez, lényegében Jan van Eyck festői modorához valóban nem áll olyan nagyon közel. Tanulmányunk első felében azonban már láttuk, hogy az Eyck hipotézis legalább is bizonytalan s a budapesti képet Dvořák, Tolnay és Baldass véleményéhez csatlakozva a korai holland festészet körébe utaltuk.

Ha azonban úgy gondoljuk, hogy maga a kép legkésőbb az 1440-es években keletkezett s nem az Eyckek után, semmi okunk sincs feltételezni, hogy nem eredeti, hanem másolat. Maga a kép az elfogulatlan szemlélőre az elsősleges művészi megfogalmazás közvetlen frissességével hat, ábrázolás és megoldás között nincs ellentmondás, hézag, a vonalvezetés bátor és biztos, nem érezzük sehol azt a száraz és tapogatózó kivitelezésmódot, mely általában a másolatokat jellemzi. A meglehetősen nagyarányú átfestés eltávolítása ezt a benyomást kétségtelenül még jelentős mértékben fokozni fogja.⁶⁴ Véleményünk szerint a felsorolt történeti és stílkritikai indokok alapján a budapesti Keresztvitel nem az Eyckek egy elveszett képének 16. századi másolata, hanem a korai észak-németalföldi festészetnek a turin-milánói miniatúrák mesterének — feltehetően Albert van Ouwaternek — jelentős alkotása.

GARAS KLÁRA

JEGYZETEK

¹ Baldass L.: Ein Frühwerk des Geertgen tot St. Jans und die holländische Malerei des 15. Jahrhunderts. Jahrb. der kunsth. Sammlungen in Wien 1920—21. 1. l.

² Friedländer M.: Die altniederländische Malerei. Memling und Gerard David. Berlin 1928. 85 l. T. LXXXIII.

Gerard David egy másik fiatalkori műve, a londoni Keresztreszögezés, az antwerpeni sirató csoportokkal is régebbi mintákra megy vissza s Hollandiával kapcsolatos (l. viseletek, típusok). Ikonográfiai analógiája a turin-milánói imakönyvben található, s a passiojátékokra nyúlik vissza.

³ Kees de Wit: Das Horarium der Catharina van Clève. Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen. 1937. 114 l.

Winkler F.: Neues von Hubert und Jan van Eyck. Festschrift an M. Friedländer 91 l.

⁴ Dvořák M.: Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrb. der k. preussischen Kunstsammlungen. 1918. 51 l.

Dvořák M.: Die Kunst der Brüder van Eyck. Wien 1925.

⁵ Durrieu P.: Les «Très belles heures de Notre Dame» du Duc Jean de Berry. Revue Archéologique 1910. 30 l.

Durrieu P.: Les débuts des van Eyck. Gazette des Beaux-Arts 1903 I. 5, 107 l.

Hulin de Loo G.: Heures de Milan. Très Belles heures de Notre Dame. Bruxelles 1911.

⁶ Post P.: Das zeitliche und künstlerische Verhältnis des Turin-Mailänder Gebetbuchs zum Genter Altar. Jahrb. der preuss. Kunstsamm. 1929. 175 l.

⁷ Jan van Eycknek tulajdonítja őket Bode Jahrb. der Preuss. Kunsts. 1901 126. Konody G. (1907) Hymans, Friedländer (1924), Panofsky (1935), Renders (1935, 1950) stb.

Hubertnek Durand Gréville (1910), Winkler (1924), Conway (1921), Burger W. (1925), Schmarsow (1924), Kerber (1927), Beenken (1933—34, 1941) stb.

⁸ Magára a történeti jelenetre vonatkozóan is eltérők a vélemények, Beenken Jolles professzorra hivatkozva elveti Vilmos herceg hazatérésének témáját, s a képen Vilmos apjának, Albrecht hercegnek a frizek feletti győzelmét véli felismerni.

Dvořák id. mű 52 l.

⁹ Dvořák elméletéhez csatlakozott L. Baldass id. mű, H. Zimmermann: Über eine frühholländische Kreuztragung. Amtl. Berichte. Berlin XXXIX.

Ch. Tolnay: Le maître de Flémalle et les frères Van Eyck. Bruxelles 1939.

Wiesinger E.: Die Kunst der Brüder van Eyck mit besonderer Berücksichtigung der burgundisch-niederländischen Buchmalerei. Marburger Jahrbuch 1941.

Baldass L.: Jan van Eyck. London 1952.

¹⁰ Winkler F.: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Leipzig 1925. 17 l.

¹¹ Duverger J.: Huilbrecht en Jan van Eyck. Oud Holland 1933. 64 l.

¹² Crowe J. A.—Cavalcaselle G. B.: Geschichte der Alt-niederländischen Malerei. Leipzig 1875. 38—40 l. Jóllehet ez a bejegyzés a genti céhkönyveknek csak egy 16. századi másolaton maradt fenn, Crowe és Cavalcaselle szerint a valószínűség bélyegét viseli magán.

¹³ Weale J.: 'J'ai constaté que, depuis 90 ans, malgré les milliers de pages que les critiques de tous pays ont consacrées à cette question, on est aussi loin de la résoudre, qu'on l'était avant qu'on eut écrit un seul mot à ce sujet. Le résultat de tous ces efforts de tous ceux qui s'en sont occupés est nul.'

Jellemző, hogy a turin-milánai miniatűrök egyes csoportjainak szerzőire vonatkozóan is eltérő a kutatók véleménye. Hulin de Loo felosztását (G. H. J. csoport) nem fogadták el egyöntetűen. Friedländer a Hubertnek tulajdonított miniatűröket magas művészi kvalitásuk miatt inkább Jan oeuvre-jébe sorolja, a Hulin de Loo, F. Winkler stb. által Jannak tulajdonított H. csoport viszont Panofsky véleménye szerint csupán egy Eyck követőnek a műve. Friedländer id. mű I. 88 l., Art Bulletin 1935. 471 l.

¹⁴ Nem kívánunk ehelyről behatóbban foglalkozni E. Renders sok port felvert s kétségtelenül túlzó elméletével, mely szerint Hubert van Eyck egyáltalában nem is létezett. Renders E.: Hubert van Eyck personnage de légende. Paris. 1933.

¹⁵ 'Quello arto gran maestro Joannes che prima fa l'arte d'illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare.' Repertorium für Kunstwiss. 1907. 143 l.

¹⁶ Pigler A.: Jan van Eyck magyar kapcsolata. Magyar Művészet 1948. 45 l.

Pigler A.: Das Problem der Budapester Kreutztragung. Phoebus 1950/51. 12 l.

¹⁷ A 15. századi ábrázolások szakállas fejedelmi alakjaiban többször vélik a különböző szerzők Zsigmond királyt felismerni. J. Six pl. a genti oltár lovasai közül a koronás, szakállas királyt tartotta Zsigmond portréjának. Six J.: Les portraits des princes sur le polyptique des Van Eyck. Gaz. des Beaux Arts 1911. 401 l. A hosszú haj, hosszú szakáll, lecsüngő bajusz a 15. századi táblaképeken, miniatűrökön azonban túlságosan gyakori ahhoz, hogy egy bizonyos személlyel lehetne kapcsolatba hozni. Általánosan jellemzik ily módon a szent cselekmények idősebb, méltóságteljes szereplőit.

F. Winkler a madridi Életforrása Eyck kópiával kapcsolatban arra a megállapításra jut, hogy a fehér szakáll, hosszú haj a császár ideál ábrázolásoknál hagyományos volt. Winkler F.: Die Stifter des Lebensbrunnens und andere van Eyck Fragen. Pantheon 1931. 188 l.

¹⁸ Durrieu P.: Quelques portraits historiques du début du 15^e siècle. Gaz. des Beaux-Arts 1910. I. 461 l. Hymans H. (Les van

Eyck. Paris). A berlini szekfűs férfi arcképét tartotta Bajor János portréjának.

A második lovas azonosítása a 16. kantárán látható Mynher von Onazara felirásból Ozorai Fülöppel, Zsigmond hadvezérével, nem okvetlenül perdöntő, az ilyenfajta ornamentális felírások szöveggként való olvasása számos 15. századi képnél vezetett tévutakra. Az ábrázolt nem hasonlít Pipo Spano hiteles, ambrasi portréjára.

¹⁹ Friedländer a genti oltárral kapcsolatos ellentmondó személyazonosításokat a következőkben foglalja össze: 'Alle übrigen Figuren auf dieser und auf der zweiten Reitertafel hat man nach vager Porträtähnlichkeit bald so, bald anders gedeutet... Die Porträtermittlungen sind aber nicht zu schlagender Schlüssigkeit gereift' (id. mű I. 29 l.).

Winkler ugyanezekre az ábrázolásokra megjegyzi: 'Viele der naturwahren Köpfe des genter Altars machen den Eindruck, als ob sie nach einem Kanon gefertigt wären, den wir noch nicht deuten können.' Winkler F.: Die Stifter des Lebensbrunnens... Pantheon 1931. 188 l.

²⁰ Könyöki: A középkori várak. Budapest, 1905. 89 l. (Hainburg Köln stb.). Ilyen kettős fal látható a bécsi Seneca kódex egy miniatűrjén (Wien Cod. 122 T. XXIV), Jean Tavernier egy miniatűrjén (Bruxelles Chron. de Charle Maine.) stb.

²¹ Grisebach A.: Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts. Monatsh. für Kunstwiss. 1912. 207, 252 l. 'Sie brauchen in Natura niemals so existiert zu haben, komponiert sind sie aber mit einem derartigen Realitätsgefühl dass der Eindruck entsteht wir hätten ein bis ins einzelne treu nachgebildetes Konterfei einer bestimmten Lokalität vor uns.' Ugyanerre az eredményre jut J. J. Timmers (De achtergrond van de Madonna van Rolin door Jan van Eyck. Oud Holland 1946. 5 l.) Rolin kancellár Madonna képének hátterével kapcsolatban.

²² Panofsky E.: The Friedsam Annunciation. The Art Bulletin 1935. 433 'It is entirely possible that a master originally interested in the richness of the world as a whole, and therefore subordinating even the human figure to the spatial surroundings, should endeavour, later on, to develop the plastic self sufficiency and dignified monumentality of the figure as well' 468 l. Knuttel Niederländische Malerei im 15—16. Jahrhundert. Amsterdam 1941. 40 l. a művészi felfogás tudatos megváltoztatásának tulajdonítja azt a különbséget, amely a valóságábrázolásban a genti oltár s a korai emléksoport közt mutatkozik.

²³ Bolsaja Szovjetszkaja Enciklopedyija. II. 618.

²⁴ Tolnay Ch. de: Le maître de Flémalle et les Frères Van Eyck. Bruxelles 1939. 'Pourtant leur auteur ne peut être identifié ni avec Campin, ni avec les van Eyck, car sa conception artistique est fondamentalement différente'.

²⁵ Dvořák id. mű 74 l.

²⁶ Beissel É.: Un livre d'heures appartenant à S. A. le duc d'Arenberg à Bruxelles. Revue de l'Art chrétien 1904. 437 l.

Kees de Wit id. cikk 115 l.

Collection Rudolf Busch Mayence. Vente à Francfort J. Baer. 1921.

Byvanck: La miniature dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du 15^e siècle. Mélanges Hulin de Loo. Bruxelles 1931. 74 l.

Hoogewerff id. mű I. 417—471 l.

²⁷ Winkler F.: Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Jahrb. der Samml. des öst. Kaiserhauses 1915. XXXII. 317 l.

²⁸ Winkler F.: Neues von Hubert und Jan van Eyck. Festschrift an M. Friedländer. 'Es mag Zufall sein dass die Inkunabeln der altniederländischen Malerei von drei verschiedenen holländischen (Utrechter) Buchmalern, nicht aber von den flämischen Zeitgenossen nachgeahmt zu sein scheinen.'

²⁹ Kees de Wit id. cikk 117 l.

³⁰ Winkler id. cikk Wiener Jahrbuch 1915. XXXI. 286 l.

³¹ Ebben a vonatkozásban kell megemlítenünk azt a Diestből a bruxellesi múzeumban került Utolsó ítélet képet, melyet egyes szakértők holland munkának tartanak, s amely kétségtelen összefüggést mutat a newyorki Utolsó ítélettel. Tolnay id. cikk Münchener Jahrb. 1932. 321.

³² Beissel id. cikk 441 l.

³³ Hoogewerff id. mű I. 516 Afb. 284.

³⁴ Benesch O.: Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen. Wien 1928 4. N. 22.

Benesch O.: Über einige Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts. Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen 1925 181 l. Benesch szerint ugyanattól a mestertől, mint a párisi Louvre Utolsó ítélet rajza, mindkettő korabeli kópia Ouwater után.

³⁵ Schöne W.: Über einige altniederländische Bilder besonders in Spanien Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 1937. 157 l.

³⁶ Málé E.: Le renouvellement de l'art par les mystères. Gaz. des Beaux Arts 1904. XXXI. 89 l.

Málé E.: L'art religieux en France au 15. siècle. Paris.

Tscheuschner K.: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei Repertorium für Kunstwiss. 1904—5. XXXII—XXXIII. 40, 286 l.

Véleményünk szerint a passio ábrázolásokkal való kapcsolat adja meg az összefüggést Schongauer Keresztvitel metszete és a mi ábrázolásunk között: konkrét átvételről, motívum kölcsönzésről nincsen szó.

³⁷ Pieter Aertsen Keresztvitel, Berlin, Museum és Balen an. d. Nethe-Sievers J.: Pieter Aertsen. Leipzig 1908. T. 9, 10

³⁸ Huizinga J.: Holländische Kultur des 17. Jahrhundert. Jena 1932 101. »Die hohe Geistlichkeit war hier nie zahlreich gewesen. Spät für das Christentum gewonnen, blieben diese Länder lange Zeit peripherisch, kirchlich dem einzigen grossen Bistum Utrecht unterstellt... Wo die Macht des Adels und der Kirche nachliessen, musste gleichzeitig die wirtschaftliche Preponderanz den Städten den sozialen und politischen Vorrang im Lande sichern.«

³⁹ Schöne W.: Dirk Bouts und seine Schule. Berlin 1938 27 l.

»Man wird durch die ungleichmässige Erhaltung der frühen Denkmäler in den nördlichen und südlichen Niederlanden leicht zu der unberechtigten Empfindung verführt, Holland sei damals so dunkel gewesen, dass es geraten sei mit Hypothesen lieber in den hellen südlichen Niederlanden zu bleiben.«

⁴⁰ Mander C. van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. 1604 H. Floerke München—Leipzig 1906. 67 l.

⁴¹ Oettinger: Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes. Wiener Jahrb. 1938 Schöne W.: Albert van Ouwater. Ein Beitrag zur Geschichte der Holländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1942. 1 l.

Az egyetlen korabeli adat, melyet Ouwaterrel kapcsolatban hoztak a haarleemi S. Bavo templom feljegyzése az 1467. évről, mely szerint Ouwater leányát a templomban temetik el, nem bizonyíték amellett, hogy ekkor a festő még élt, egyrészt mert a foglalkozás megjelölése nélkül nem biztos, hogy reá vonatkozik s ha igen, akkor sem okvetlenül jelenti, hogy az apa még életben volt. Sem a stíluskritikai sem a történeti érvek alapján nem oszthatjuk Valentinert azon nézetét, mely szerint Ouwater a 80-as években dolgozott volna s azonos az ú. n. tiburi szibilla mesterrel. (Valentiner: Albert Ouwater. Art Quarterly 1943. 75 l.)

⁴² »Le molte tavolette de pasci per la maggior parte sono de mano de Alberto de Hollanda«. Frimmel Th.: Der Anonimo Morelliano. Wien 1888. 102 l.

⁴³ Bode W. v.: Die Auferweckung des Lazarus von Albert van Ouwater. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1890. 35 l.

⁴⁴ Gerstenberg K.: Über ein verschollenes Gemälde von Ouwater, Zeitsch. f. Kunstg. 1936. 133 l. egy 15. századi német másolatban (München) véli felismerni Ouwater elveszett képének kompozícióját. Ez a meghatározás azonban a másolat döntő stílusbeli eltérése és kései keletkezése miatt eléggé bizonytalan.

⁴⁵ Schöne W.: Albert von Ouwater. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1942. 1 l.

Hoogewerff id. mű II. 57 l.

Boon K. G.: Een Hollands Altaar van Omstreeks 1470. Oud Holland 1950. 207 l.

⁴⁶ Schöne W.: Dierik Bouts. Berlin 1938. 28 l. hangsúlyozza az összefüggést Petrus Christus és Ouwater között.

⁴⁷ Schöne W. id. cikk Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 1942. l. Hoogewerff id. mű II. 69, 79, Afb. 31, 32.

⁴⁸ Baldass L.: Die Zeichnung im Schaffen des Hieronimus Bosch und der Frühholländer. Graphische Künste 1937. 18 l. A rotterdami Boymans Múzeum 1936. évi kiállításán ez a rajz »északnémetalföldi 15. század« megjelöléssel szerepelt.

⁴⁹ Winkler F.: Eine verschollene Kreuzigung des Dirk Bouts.

Mélanges Hulin de Loo. Bruxelles 1931. 341 l. közül a párisi Masson gyűjteményből egy Kálvária részletet ábrázoló rajzot, s a rajz egyes alakjait reprodukáló Peter Huys metszetet, melyek véleménye szerint Dirk Bouts kompozícióira mennek vissza. A viseletből, a távlati megoldásból stb. következőtve a rajz eredetije mindenestre a 40-es évek körül keletkezett Hollandiában. Érdekes megfigyelni a bp.-i Keresztvitel képpel rokon zsáneralakokat.

⁵⁰ A glogauai dóm 1690. évi inventáriumában szerepelt egy Keresztlevétel oltár 1476-ból, mestere »der weltberühmte Mahler Albert« aligha azonos Ouwaterrel (Schöne id. cikk). Valószínűbbnek látszik azonban, hogy a 17. századi német szövegben a világhíres Albert mester alatt Albrecht Dürert értették, hiszen ekkor Ouwater neve nem volt olyan közismert. A dátum feltehetően elírás.

⁵¹ Bastelaer R. van: Pieter Bruegel l'Ancien. Bruxelles 1905. II. 324 l.

⁵² Takács Z.: Die Neuerwerbungen des Museums für bildenden Künste in Budapest Cicerone 1911. 868.

Frimmel Th.: Lex. der Wiener Gemäldesammlungen, München 1914. II. 26 l.

⁵³ Térey G.: Az O. Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának leíró lajstroma. Bp. 1906. 314 l.

⁵⁴ Winkler F.: Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1916. 287 l.

⁵⁵ Zimmermann K.: Über eine frühholländische Kreuztragung. Amtliche Berichte Berlin 1917. 15 l.

⁵⁶ P. Post szerint az Eycekek egy 1411—15. közt készült eredetije után, esetleg holland 1450. körüli másolatnak, 16. századi másolata. Post P.: Das Problem der Budapester Kreuztragung. Rep. für Kunstwiss. 1942. 16 l. Kern G. J.: Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck. Berlin 1927, 16. századi másolat, Dülberg F.: Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance. Wildpark-Potsdam 1929. 14. 16. századi másolat az Eycekek köréhez tartozó eredeti után. Hoogewerff id. mű I. 506, a holland Erzsébet mester műve a 15. század végéről az Eycekek vagy Ouwater 1440. körüli eredetije után.

⁵⁷ Hasonló a viszony a bécsi Albertina Keresztvitel rajza s az aacheni Suernondt Múzeum Keresztvitel képe közt. Az aacheni képről, melyet G. J. Kern az Eycekek elveszett Keresztvitel kompozíciójára vezet vissza (Kern id. mű) Panofsky bebizonyította, hogy torzított átalakítás s hogy okvetlenül távolabb áll az eredetitől, mint a bécsi rajz. (Panofsky E.: Kern: Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck. Kritische Berichte 1927—28. 71 l.)

⁵⁸ Wehle-Salinger: The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of early Flemish, Dutch and German paintings. New-York 1947. 23.

Említi a katalógus képünkéről egy további másolatot is, mely 1906-ban szerepelt Londonban a Burlington Fine Arts Club kiállításán.

⁵⁹ Az első kísérlet a kópiafestés szisztematikus rendszerezésére W. Schöne: Dieric Bouts, Berlin 1937. 71 l.

⁶⁰ Friedländer M.: Eine Zeichnung von Hugo van der Goes. Pantheon 1935. 99 l. »Der Maler im 15. Jahrhundert hatte nicht einen Heiligen Petrus, vielmehr den Heiligen Petrus darzustellen, also gewissermassen zu porträtieren, jedenfalls eine Gestalt zu bilden die in der Gemeinde als dieser Heilige begrüsst werde.«

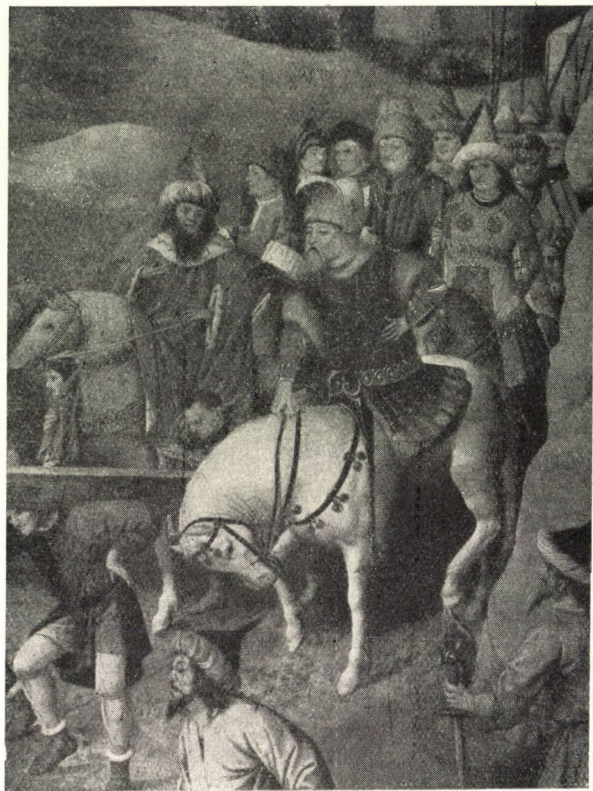
⁶¹ Friedländer M.: Über den Zwang der ikonografischen Tradition in der vlämischen Kunst. Art. Quarterly 1938. 19 l.

⁶² Következtetéseinket mindenesetre olyan másolatokhoz kell kapcsolnunk, melyek keletkezésének idejét hitelesen ismerjük, az ilyeneknek a száma azonban elég kicsiny.

⁶³ Nem magában álló eset a korai németalföldi festészet kutatása területén, hogy valamely másolatnak tartott alkotás behatóbb vizsgálatra eredetinek bizonyult, mint pl. a velencei Ca d'Oro Kálvária képe, s arra is van példa, hogy általánosan 16. századnak mondott képeket fogadtak el végül is 15. századi alkotásnak, mint pl. a bécsi képtár ú. n. Gonella portréját.

Berger: Le buffon Gonella peint par Jan van Eyck. Oud Holland 1952. 125 l.

⁶⁴ Erős átfestés a tájon (kivéve a városlátkép), a középtér alakjain stb.



1. Jan Van Eyck után: A Keresztvitel (részlet).
Budapest.

A dolgozaton vörös fonálként végighúzódik a budapesti Keresztvitel problémájának fejtegetése. Minthogy e fejtegetés a 16. jegyzetben idézett cikkeimmel homlok-egyenest ellentétes következtetésekre vezet, összefoglalom az utóbbiakra vonatkozó véleményemet.

G. K. határozottságához hasonló határozottsággal vissza kell utasítani azt az állítást, hogy a festmény eredeti és 1440 körül készült. Ezt kell tenni, és pedig nem azért, mert mind a huszonöt és egynehány kutató, aki eddig a képpel foglalkozott, egyértelműen másolatnak tartotta, hanem azért, mert előadásmódja, rajza és színezése nem a XV. század első feléé, s éppen »az elsődleges művészi megfogalmazás közvetlen frissességét« nem tartalmazza. A formának kristályosult jellege, szabatosága és a színek világító ereje veszendőbe ment a másolóknak a kezén, jóllehet a munka az ú. n. hű másolatok közé tartozik.

Állandóan szem előtt tartva, hogy csak másolattal van dolgunk, vagyis hogy a másolat hűsége ellenére is az áttételben bizonyos részletformák elveszésével,

illetve módosulásával számolnunk kell, — a fehér ló lovasában továbbra is Zsigmondot látom. Kétségtelen, hogy a viszonylag apró arc az eredeti alkotáson sem lehetett olyan behatóan jellemzett és részletekben annyira gazdag, mint például a bécsi mellképen, s persze a száz évvel későbbi másolóknak semmi oka sem volt, hogy megkülönböztetett kímélettel bányon ennek az arcnak vonásaival, — mégis megmaradt rajta annyi egyéni és Zsigmond mellett szóló jellegzetesség, amennyi az azonosítás helyességét számomra kétségtelenné teszi. Annál inkább áll ez, mert a másik két történeti személyiséget illetőleg sem látok okot arra, hogy meghatározásomat elejtsem. Pedig Bajor János apró alakja a képen csak nagyon formaszegény másolat, és az ábrázolt személyiséget megnevező arrasi kódexlap nem kelti a hű másolat benyomását. Mégis, hogy az utóbbi rajz is a budapesti kép eredetijének megfelelő részletére



2. Jan Van Eyck: Az Igazságos bírák és Krisztus katonái a genti oltárról.

megy vissza, nyilvánvaló egy apró sajátsgból, amit G. K. elmulaszt figyelembe venni. Az arrasi rajzon ugyanis a profilfej alatt néhány futólagos vonás jelzi, hogy az eredetin a balkar éppen úgy a mell előtt nyúlt el, mint a budapesti képen. G. K. azonban oldalra tolja vagy hallgatással mellőzi azokat a tényeket, amelyek konstrukciójába nem illenek. Az Ozorai Fülöp lovának szerszámán olvasható feliratot említi ugyan a 18. jegyzetben, de a feliratról származó következtetést nem fogadja el, azzal a kevésbé logikus megokolással, hogy »az ilyenfajta ornamentális felírások szöveggént való olvasása számos XV. századi képnél vezetett tévutakra«.

A városképet illetőleg az a nézetem, hogy Liège városképéből vett elemek felhasználásával készült, mégpedig oly számos elem felhasználásával, hogy nem túlzás Liège város képeinek nevezni. E nézet megcáfolásához szükséges lenne mindazoknak a topográfiai érveknek a figyelembevétele, amelyeket cikkeimben felsorakoztattam: a háttérben a Meuse folyó, a város északi peremén emelkedő hegy, az arra V-alakban felhaladó utak, a délnyugati városkapu egyező helye és ezzel a kapuval kapcsolatban — itt és nem máshol! — az utat szegélyező kettős fal, a festményen épp úgy, mint a Guicciardino-féle könyv metszetén. A városfal eltérő jellegét említve (»donjonos« helyett jobb lett volna tornyos várfalat mondani), G. K. nem veszi figyelembe azt, amit cikkeimben említettem, hogy t. i. a festmény eredetijének és a metszetnek keletkezése közötti időben Merész Károly lerontotta Liège városfalait, s azok később szükségszerűen módosult alakban épültek újra. A festmény városképére vonatkozó véleményemet megerősíti J. J. M. Timmers cikke (»Oud-Holland« LXI, 1946, 5—10), amelyet G. K. is idéz, mellőzve azonban e cikknek éppen azt a megállapítását, hogy Rolin kancellár Madonnájának háttérében Jan Van Eyck szintén liègeli városképrészletet, a Meuse hídját használta fel.

A nagy centrális épület, a jeruzsálemi templom képzeti ábrázolása, amely változatokban annyszor szerepel a XV. századi németalföldi passio-képeken, s a Keresztvitel háttérében a liègeli városképelemekhez társul, annyit akar mondani, mintha a művész a város fölé iratszalagot festett volna »Hierusalem« felírással.

Ami a kompozíció szerzőségét illeti, továbbra is csodálattal adózom az Ouwater-hipotézis merészségének. Ez a régi hipotézis H. Zimmermantól és a bécsi i kola néhány tagjától ered, s G. K. cikkében — megtoldva azzal a fentebb említett állítással, hogy a fennmaradt kép maga az eredeti — így jelentkezik: »a budapesti Keresztvitel... a korai észak-németalföldi festészetnek, a turin-milanói miniatűrök mesterének — feltehetően Albert van Ouwaternek — jelentős alkotása«. Ouwater-től azonban mindössze egyetlen hiteles művet ismerünk, a berlini »Lázár feltámasztása«-t. A sokat emlegetett művészettörténeti módszerre, módszerességre gondolva, felmerül a kérdés, megengedhető-e erre az »egyetlen aránylag biztos pont«-ra (G. K. is így említi a berlini képet) attribúciókból álló szerkezetet építeni? Bizonyára csak abban az esetben, ha a szerkezet kiállja a stíluskritikai ellenőrzést. A budapesti képnél lovasokat



3. Albert van Ouwater: Lázár feltámasztása, Berlin.

ábrázoló részletét (1. kép) összevetve Ouwater berlini festményével (3. kép), különösen nyilvánvaló, hogy a konstrukció tarthatatlan.

Ami a budapesti kép kompozícióját illeti, változatlanul az a véleményem, hogy az elveszett eredeti Jan Van Eyck műve volt. Erre a lovasokat ábrázoló csoport is eléggé beszédes tanú, kivált ha szembeállítjuk a gent oltár két táblájával, amely utóbbiak szintén lovasokat ábrázolnak (2. kép). Ugyanaz a pompás lótipus jelenik meg itt is, ott is; a Krisztus katonái című kép innső lova épp úgy leszegi a fejét, mint Zsigmond paripája s ugyanerről a genti tábláról a leghátulsó ló feje tökéletes analógiára talál a budapesti képen Ozorai Fülöp lovában. Az Igazságos bírák című tábla főalakjának gyeplőt tartó keze is Ozorai Fülöp kezére emlékeztet; egyszersmind persze nyomtatékosan figyelmeztet arra, hogy amint ott nagyszerű eredetivel, úgy itt csupán másolattal van dolgunk.

A Keresztvitel eredetije, a genti oltár egyik legfontosabb előzménye, Liègeből Bajor Jánossal került Északnémetalföldre, vagy már Hágában készült, mikor legkésőbb 1422-től 1424-ig Jan Van Eyck mint udvari festő a herceg ottani rezidenciájában működött. Semmi meglepő sincs tehát abban, hogy a kompozíciót észak-németalföldi festők másolták, utánozták.

PIGLER ANDOR

Az 1899. évi nagyszabású drezdai Lucas Cranach kiállítás benyomásai a művészettörténeti kutatás figyelmét már a század elején Cranach korai műveire irányították. Általános volt akkor a vélemény, — s ennek Woermann a kiállítás katalógusában hangot is adott, — hogy az 1504-ben festett »Pihenő Egyiptomba menekülés közben« Cranach legszebb műve.¹ Már 1895-ben Franz Rieffel rámutatott arra, hogy a megrázó erejű müncheni Keresztrefeszítés — az 1503. évszámmal — nem Grünewald, hanem a fiatal Cranach alkotása. Igaz, hogy még évek teltek el, míg ezt az attribúciót a kutatás általánosan elfogadta. Rieffel dr. Johann Stephan Reuss bécsi egyetemi tanárt ábrázoló, ugyancsak 1503-ból származó pompás arcképet is — ezt egykor szintén Grünewald művének tartották — Cranach műveként ismerte fel.² Kevéssel később német magángyűjteményből előkerült a kép párdabja, Reuss professzor feleségének arcképe.³ Egyre általánosabbá vált a vélemény, hogy a mester legérdekesebb és igazán izgalmas korszakát az a néhány festmény, fametszet és egy-két rajz képviseli, amely még fiatalságának ausztriai, dunavidéki idején készült. — Ebben az évben éppen félszáz éve van annak, hogy Friedrich Dörmhöffer közzétette Cranach legkorábbi eddig ismert festményét, a bécsi Schottenstiftből származó nagyszerű Keresztrefeszítést.⁴ A kép felfedezése a korai művek értékelését még határozottabban növelte. Ugyanakkor a későbbi, wittenbergi műveket igen helytelenül és túlzott mértékben kezdték alábecsülni. A következő években néhány további fiatalkori Cranach-mű került napvilágra. 1907-ben Ottó Fischer éles szemmel azonosította a Kunsthistorisches Museum Linzből származó Szent Jeromosának festőjét Cranachal. Ez a kép, amelynek fontos történeti jelentősége van a dunai iskola kialakulása szempontjából, az 1502. évszámot viseli és Cranach legkorábbi keltezett festménye.⁵ — Bruno Grimschitz 1921-ben Cranach műveként publikálta a bécsi Képzőművészeti Akadémia képtárának Szent Ferenc stigmatizációját ábrázoló festményét és megállapította, hogy a kép eredetileg ugyanahhoz az oltárhoz tartozott, mint Cranach röviddel 1500. után készült Szent Bálintja.⁶ Ezután a korai képek közül már csak a Cuspinian házaspárt ábrázoló elragadó képmások kerültek elő egyik vidéki angol gyűjtemény ismeretlenségéből.⁷ Mindössze ezt a felsorolt tíz képet ismerjük Cranach munkásságának legérdekesebb idejéből és a kutatás már vagy harminc éve nem is bukkant újabb korai műre. Annál örömdetesebb, hogy éppen a Cranach-jubileum évében sikerült Budapesten gazdagítanunk a fiatalkori művek számát a mester egyik legszebb és legjelentősebb festményével. A kép Szent Katalin vértanúságát ábrázolja s első ízben itt tesszük közzé (1—5. kép).

Cranach oeuvrejében a »Pihenő Egyiptomba menekülés közben« című 1504. évi berlini festmény után eddig az 1506-ban készült Katalin-oltár következett időrendben a drezdai képtárban⁸ (6. kép). A művész ekkor már vagy egy éve udvari festő volt Wittenbergben és ezt az annyira reprezentatív felfogású, udvari hangulatot árasztó képét egyszerre egész szakadék választja el korai, szenvedélyes stílusától és mindazokat a sajátos stílus-elemeket tartalmazza, amelyek ettől kezdve Cranachot, a száz udvari festőt, közel öt évtizeden át jellemzik.

Curt Glaser szintén rámutat arra a nehezen áthidalható szakadékra, amely a drezdai Katalin-oltárt a korábbi, ausztriai évek munkáitól elválasztja.⁹ »Mennyire másképpen ragadott volna meg Cranach egy ilyen feladatot néhány évvel korábban« — fejti ki a drezdai Szent Katalin vértanúsága képpel kapcsolatban — »Nem láthatjuk sajnálkozás nélkül« — teszi hozzá Glaser, talán ő is túl kevés megértéssel az érett Cranach művészete iránt — »ennyi eredetiségnek és ilyen szabad alkotóerőnek hirtelen elapadását.«

Glasernek ez a mondata jut eszünkbe a Szent Katalin vértanúságát ábrázoló mesterművel kapcsolatban. Egybevetése a drezdai képpel nem hagy kétséget, hogy Lucas Cranach eddig fel nem ismert művével van dolgunk. Az összehasonlítás azonban arról is meggyőz, hogy ez az új budapesti festmény képviseli a téma korábbi megfogalmazását. Itt még az az expresszív, szenvedélyes és zseniális Cranach jut szóhoz, akit a felsorolt »ausztriai« munkákból ismerünk. Ha ezt az új festményt beillesztjük Cranach munkásságába, úgy az eddig hiányzó láncszemet jelenti, ami a korai festményeket a drezdai oltárral és a többi későbbi művel összeköti. Fejlődéstörténetileg tehát mint híd vezet Cranach udvari, wittenbergi stílusához.

Az Országos Szépművészeti Múzeum Lucas Cranach Emlékkiállításának rendezése során, elmúlt év szeptemberében e sorok írója a Dunamelléki Református Egyházkerület budapesti, Ráday-utcai könyvtárában járt, egy közepes Cranach műhelykép miatt, amely a Betlehemi gyermekgyilkosságot ábrázolja és leegyszerűsített másolata az ismert drezdai képnek.¹⁰ Ebben a könyvtárban vonta magára figyelmünket a Szent Katalin vértanúságának ábrázolása. A képet majdnem sötétbarna finiszréteg borította. A háborúban is megsérült, golyó lyukasztotta át, szerencsére a jobb felső sarokban, ahol ezt a restaurálásnál nyomtalanul el lehetett tüntetni. A tisztításnál kiderült, hogy kifogástalan állapotban van, csak itt-ott mutatkoztak kisebb hiányok, főként a deszkák összeillesztési helyein, ahol a fa vászonnal van bevonva. Reprodukcióink a festményt már restaurálás után mutatják. Mérete 111,5 × 95 cm és hársfára festették. Érdekes az, hogy Takács Zoltán a »Der Cicerone«

folyóirat 1909. és 1911. évfolyamaiban ír a képről, sőt reprodukcióját is közli abból az alkalomból, hogy 1909-ben az Országos Szépművészeti Múzeumban ideiglenesen kiállításra került.¹¹ Takács érdekes, de eklektikus, egyéniségnélküli szász mester munkájának tartotta az 1520. körüli évekből, aki dűreri és cranachi stíluselemeket egyaránt juttat kifejezésre.

A budapesti Katalin-martirium kompozíciós felépítése majdnem azonos a drezdai festménnyel, de a kép felfogása, szellemi tartalma ugyanakkor merőben más világot jelent. Az isteni gondviselés égi büntetése, a meander-szalagszerű villámmal, a drezdai képen szinte csak továbbfutó nyári zápornak hat a korábbi kép apokaliptikus, mindent elenyészítő viharához képest,



1. Lucas Cranach ; Szt. Katalin vértanúsága. Budapest, Szépművészeti Múzeum. (Letét.)



2. Lucas Cranach : Szt. Katalin vértanúsága. Budapest. Részlet.



3. Lucas Cranach : Szt. Katalin vértanúsága. Budapest. Részlet.



4. Lucas Cranach : Szt. Katalin vértanúsága. Budapest. Részlet.



5. Lucas Cranach : Szt. Katalin vértanúsága. Budapest. Részlet.

amely elemi erővel sújt le a pogányokra. Szinte hallani véljük a kínzókerék összeroppanását. — A drezdai kép, a budapestivel ellentétben, fekvő alakú. A festmény alakjának ezt a megváltozását nem tarthatjuk véletlennek. Itt a gotikus álló kép-alakot váltja fel a reneszánsz-szerűbb fekvő alak. Drezdában megnövekedtek az ábrázolt emberi alakok is a képfelülethez képest, ami szintén jobban megfelel a reneszánsz képszerkesztésnek. Természetesen Cranach alakjai a drezdai képen ennek ellenére is megőrzik későgotikus jellegüket, mint ahogyan a mester soha nem szakadt el a gotika eszményeitől és a reneszánsz stílusselemek alkalmazása nála csak külsőségekre szorítkozik, a drezdai oltáron éppen úgy, mint bármikor a későbbi műveken. A budapesti képen az ég a gomolygó, súlyos, szürkés-fekete viharfelhőkkel és a narancs- és citromsárga villámokkal majdnem felét foglalja el a képfelületnek. Ez teszi lehetővé a tomboló vihar érzékeltetését. A drezdai képen az ég mindössze egy kes-

kenyebb sávra korlátozódik és az égiháború sehol sem takarja el a háttér idillikusan szép táját. (Ez a táj szinte úgy hat, mintha egy felnagyított Dürer-vízfestmény volna.) Baloldalt, ahol Drezdában a Feste Coburg koronázza a hegytetőt, a budapesti képen is hegyhát emelkedik. Itt a vihar már nyoma sincs, a mélykék égen szelid bárányfelhők úsznak. Ez a kompozíció egyetlen nyugodt, viharmentes része, igazi későgotikus romantikus tájbrázolás a dunai iskola legjavából. Mintha a festő a képnek ezen a nyugodt sarkán akarná érzékeltetni az ellentétet a vértanúság drámai színhelye és a világminőség békés derüje között. — Csodálatosan mesteri megjelenítő erővel ábrázolja Cranach a tömeget, az emberek és lovak rémült kavargásából előbukkanó fejek iszonyát és rémületét, az egész képen eluralkodó pánikhangulatot. — Most, hogy a budapesti festményt ismerjük, még inkább érthetővé válik a Cranach-kutatók egyöntetű véleménye a drezdai változat mester-



6. Lucas Cranach : Szt. Katalin vértanúsága. Drezda,

kétségéről, ahogyan a festő a drámai eseményt a hívős udvari reprezentációs keretek közé szorította. Mintha a fiatal művész, aki csak az imént került az udvarhoz, vigyázna arra, hogy a drámai jelenettel ne izgassa fel főrangú megrendelői lelkületét. De az udvari légkörhöz való alkalmazkodás mellett még egy nyomós ok volt a szenvedély lefékezésére. Ma már tudjuk, hogy a drezdai festményen ábrázolt fejek egyrésze nemcsak arcképszerű, hanem valóban arckép is. Ezzel szemben a budapesti képen a festő típusokat ábrázol és még nyoma sincs az arcképszerűségnek. Arra is rámutattak, hogy az arcképek ábrázolásának gondolata összefüggésben van Szent Katalinnal, mint a tudósok védszentjével. A drezdai kép baloldalán megjelenő két lovas minden bizonnyal Bölcs Frigyes választófejedelem és János bátyja.¹² A fejek közül nem egy a wittenbergi egyetem tudós humanista tanárait ábrázolja. Így például felismerték, hogy a férfi, aki a hóhér mögött jobbra lovával elvágódott s kezét — igen nyugodt mozdulattal — mintegy védelmül összekulcsolja feje felett, a humanista Hans von Schwarzenberg.¹³ Az esemény drámai tartalmát a festmény gyönyörű, gazdag és élénk, szinte vidám színezése is feledtetni tudja, amely Cranach kolorista művészetének csúcspontját jelenti.

Különböző a kompozíciós elv a budapesti és drezdai képeken. Az előtér mindkét festményen zsúfolt. Míg azonban a drezdai festményen a művész szinte relief-szerűen helyezi el az alakokat és felépítésüknél nem mutat szándékot a tér meghódítására, a budapesti kép tele van rendkívül merész távlatú részletekkel s ezeknek a későbbi ábrázolásához képest igen dinamikus mélység-hatása van. Ennek ellenére a kép színpadának itt sincs igazi reális mélysége, a perspektíva nem terjed ki következetesen és egységesen az egész kompozícióra és teljességgel hiányzik az átmenet az előtér és a háttér között. Ez még voltaképpen a jellegzetes gót kompozíció. A néző szinte kényszerítve van újabb és újabb fejeket, arcrészeket, testeket, végtagokat felfedezni anélkül, hogy az összetartozások minden esetben tisztázhatók volnának. Mintha a festőt horror vacui fogta volna el, hogy az alakokkal az előteret teljesen kitöltse. Ezekben a képekben Cranach még egyenes folytatója a XV. századi német festészet térszemléletének. A perspektíva első-sorban nem a dolgok természetes, reális összefüggését, távlati képét akarja ábrázolni, hanem hangulati elem és a belső szellemi tartalom kifejezésének szolgálatában áll.

A kép előterében térdelő Szent Katalin alakjában, mozdulataiban és öltözkézésben szinte azonosnak látszik a két festményen. De éppen az árnyalati eltérések jellemzőek a két festmény közötti komoly felfogásbeli különbségre. Más Katalin arckifejezése a két képen. A drezdai Katalin bájos arca nem árul el különösebb érzelmet, hanem szinte mosolygó közönnyel, mereven tekint maga elé. Egész testtartásán, imára összetett kezén érezhető a hívős, reprezentatív hangulat, mint amikor valamely előkelő hölgy térdet hajt a templomban és tudatában van annak, hogy a szemek rajta pihennek. — A budapesti Katalin felszegezi fejét és bensőséges, fohászkodó s kissé megszeppent tekintettel az égre emeli szemét, miközben keskeny finom ajkai mintegy imára nyílnak. (Arctípusa leginkább a drezdai oltár egyik szárnyképének hátoldalán ábrázolt szent Genovévához hasonlít.¹⁴

Öltözeke díszes, előkelő, ha nem is éri el a drezdai ruha pompáját. A drezdai Katalin felsőtestével egy kissé a néző felé fordul s így a művésznak még inkább alkalma van a csillogó ékszerek, drága hímzések festésére. A ruha felső részének aranyos brokátja Budapesten is páratlan gazdagsággal van gyöngyökkel hímézve és a kebel felett drágakövekkel kirakott aranycsat fogja össze. Sokkal egyszerűbb azonban a sötétbordó szoknya a fehér bélés-szegellyel a drezdai aranymustrás szoknyánál. — Merőben eltér a hóhér ábrázolása a két festményen. A drezdai udvaronc-hóhér karcsú alakja majdnem teljes magasságában elfoglalja a kép középső részét. Érzelemmentes, tartózkodó arccal néz le áldozatára és udvari, finomkodó mozdulattal nyúl kardjához. A későgót »tánc lépés« még növeli megjelenése mesterkelt hatását. A színpadias benyomáshoz hozzájárul az apród nyulánk, törekény alakja a festmény baloldalán. — A budapesti festmény hóhéranak mozdulata, arckifejezése, brutális kegyetlenséget árul el. Durva kielégüléssel lát hozzá véres munkájához. Igazi utóda a XV. századi német festmények hóhéraitak, akiket gyakran nyers naturalizmussal ábrázoltak a festők. Baljával Katalin állát ragadja meg, jobbajával a hatalmas kardot rántja ki hüvelyéből. Mozdulata hevesességét még fokozza a különös távlati ellentmondás, amellyel a művész a hozzánk közelebb eső és így szinte korcsnak ható jobbkart kisebbre rajzolta a hatalmas balkarnál. A felsőtest ezzel szinte pergő lendületet kap, ami a lábak szétvetett, sztatikus olaszos állás-motívumát indokoltta teszi, mintegy a felső test heves mozdulatának kiegyensúlyozására. — Ha a budapesti képnél Cranach nem is törekszik még a drezdai festmény színpompájára, itt is csodálatos színeket varázsol élénk. Különösen festői a hóhér megjelenése. Arcszíne sötét, majdnem szürkés-barna, halántékáról sebhely piros vonala húzódik végig az arcon. Ruhája fehér, sok szürke árnyékolással. A ruha jobbfelén rendkívül élénk, sárga, piros és kék sávok futnak végig, ugyanezek a színek és sávok az alsó jobbkaron megismétlődnek. Jobblában szinte vakítóan fehér csizmaszerű harisnyát visel. — A hóhér hátamögött balra a lovával földre zuhanó hosszúszakállú turbános férfin vörös köpeny van, amelyet gazdag aranymustra díszít. Különösen élénk színfolt a képen még a hóhér jobb válla mögött látható két menekülő lovas. A tollaskalapú piros ruhát visel, a másíknak kékesfekete mintájú világossárga köpenye fellebben a szélben. Feledhetetlenül szép a Katalin mögött látható, lengedező tollú, vörössisakos páncélos vitéz mozdulata, ahogyan elalélten hanyatlik felhorkanó lovára. A ló előtt lógóbajuszú, kékruhás, aranygalléros élénkpiros sapkás férfi roskad össze, megtörő nézéssel kitekint a képből, magára vonva így a néző figyelmét. Figyelmünk azonban még inkább a mellette eltorzult arccal üvöltő, lelógóhajú, hanyatfekvő férfin akad meg, akit a szétzúzódó kerék ragadhatott magával és most fejfelé zuhan a földre. Ruhájának világossárga színe alig tér el arcának halálsápadtra vált színétől. — A tenyérrel kifelé fordított, földhözéró jobbkeze Cranach legszebb kéz-ábrázolásai közé tartozik. — Ennek az alaknak a drezdai képen is drámai hatása van, amit azonban ott a ruhák kék-fehérsárga csíkjainak szinte vidám tarkasága tompít, valamint a kép jobbszélén látható fiatal férfi egykedvű arckifejezése (valószínű-

núleg ez is arckép) és szinte statisztaszzerűen felemelt karjai.

Felmerül a kérdés: a drezdai oltárral fennálló, ennyire szoros kapcsolaton kívül vannak-e az új festményen Cranach egyéb munkáira is utaló stílussajátosságok? Nézzük meg a hóhér arcát. Ezt már ismerjük, ha nem is a dühtől ennyire eltorzult, szinte habzó szájszéllal és ilyen kegyetlen tekintettel. A bécsi Képzőművészeti Akadémia képtárának szelid szent Bálintját ismerhetjük itt fel. De a szent mögött a földön fetrengő, csukottszemű megszállottnak égfelé tartott arcát is viszontlátjuk a budapesti képen. Nem is egy példányban. Ilyen például a hóhér kardhüvelye felett égfelé meredő, nyitottszájú, csukottszemű arc. Hasonló arc látható a fejjel lezuhanó két térde között. Rokonszabású fejet a Schottenstift-Keresztrefeszítésen is láthatunk, az ú. n. »magyar« lovastól jobbra, a Krisztus keresztjéhez feltekintő profilfejet. Ez a fej a legborzalmasabb formában az 1503. évi müncheni Keresztrefeszítésen tér vissza. Krisztus keresztjéről balra a földön heverő koponya — még inkább oszlásnak indult emberfej — is ehhez a típushoz tartozik. — A bécsi Keresztrefeszítés szent Jánosának feje rokon azzal a göndörhajú fiatal férfival, aki a budapesti képen a hóhér balkarja mögött rémült kifejezéssel tekint fel a tomboló égi jelenségre. A müncheni Keresztrefeszítés Máriájának feje is ehhez a típushoz tartozik és itt a winterthuri Cuspinian képmás lelkes, szinte rajongó arckifejezése is eszünkbe jut. — A budapesti festmény keleties típusú és öltözkéü alakjai rokonai a Schottenstift-Keresztrefeszítés jobboldalán lóháton ülő magyaros-orientális, szinte mesebeli hatású fantasztikus figuráknak. A Katalin mögött jobbra összeroskadó — már említett — hosszúbajuszos alak arca hasonlít a berlini »Pihenő Egyiptomba menekülés közben« festmény Józsefére. Képünk háttérében látható hegyoldal is a berlini mester mű hegyeire emlékeztet. Mindkét táj tipikus példája a cranachi tájképfestészetnek, amely még évtizedekkel később is sokat megőrzött a dunai iskola dús vegetációjú, színpompás örökségéből.¹⁵ — Szent Katalin és a hóhér kompozíciója Cranach egyik grafikai lapján is visszatér. A budapesti kép hóhérához egészen hasonló mozdulattal ragadja meg a térdelő szent Jánost a hóhér azon a fametszeten, amelyet Geisberg 1505-re keltez¹⁶ (7. kép).

A stíluskritika döntő érvein túl még egy fontos szempont szól nyomatékosan Cranach szerzősége mellett. Ez pedig a budapesti festménynek és a többi korai Cranach képek azonos értelmű viszonya Dürer művészetéhez. A Cranach irodalomban nem mulasztják el hangsúlyozni Dürer erős hatását Cranach fiatalkori műveire. Így pl. Friedländer¹⁷ Cranach 1502. évi Keresztrefeszítés-fametszeténél Dürer »A nagy passió«-sorozatának 1498. körül készült azonos tárgyú lapjáról¹⁸ történt motívum-átvételekre mutat rá.

Véleményünk szerint az új budapesti festmény az a korai műve Cranachnak, amelyen a mester mind szellemenben, mind pedig a motívum-átvételek tekintetében legközelebb került Dürerhez. Az egész kompozíció szenvedélyes, izgalmas felfogása elképzelhetetlen Dürer Apokalipszis-sorozatának ismerete nélkül. Olyan lapok, mint a »Négy lovas«, a »Hatodik pecsét felnyitása«, vagy a »Harsónát fuvó hét angyal« szinte álomszerűen nyo-

masztó, drámai látomásai minden bizonnyal mély benyomással voltak képünk festőjére. És ahogyan Cranach az égi igazságszolgáltatás orkánjával szembeállítja a kép bal-szélén látható táj derűs nyugalma, szintén dűreri élmény. Így van pl. szembeállítva Szent Mihály ádáz küzdelme az Apokalipszisben a földi világ békés tájával.

Katalin mély kivágatú, gazdagon hímzett ruhája a hosszú, szűk ujjakkal, nem más, mint az itáliai-velencei viselet, amelynek rajzát Dürer hozta Délről magával honfitársai számára. Úgy látjuk, hogy Dűreren kívül a német festészetben ez a viselet Cranachnak ezen az új budapesti képen szerepel talán első ízben. Cranach ezt a ruhát Dürer 1495. körül készített »A séta« című rézmet-szetén láthatta;¹⁹ vagy hasonló lapokon, mint az Albertina szép rajza a két velencei nővel, de esetleg még inkább a Szent Katalinról készült két Dűrer-rajzon a kölni Wallraf Richartz Museum-ban és a berlini Kupferstichkabinett-ben.²⁰

Képünkre azonban nemcsak Dürer művészetének szelleme nyomta rá bélyegét, hanem előképe is megvan Dürer oeuvrejében: a szent Katalin vértanúságát ábrázoló fametszet,²¹ amely az Apokalipszissal egyidejűleg készült (8. kép). A fametszet tükörképes kompozícióját és egyes részleteit vette át Cranach. A háttér derűs tája itt is a metszet baloldalán van. Innen szár.nazik a lovával előrebukó, szakállas, turbános alak.²² Átvette Cranach a fametszet jobboldaláról a háttérben álló, göndörhajú, rémülten feltekintő fejet is, akiről az előzőkben már volt szó. Erről a metszetről származik továbbá a földön fekvő, nyitott szájú, csapzott hajú férfi, a haláltusa borzalmának megtestesülése, akit — mint már szintén írtuk — a drezdai oltáron is viszontláthatunk. A Dűrer metszet adta az ötletet ahhoz is, ahogyan a hóhér széles és heves mozdulatával szinte uralkodik az egész kompozíción.

Tietze mutat rá a metszet szoros összefüggésére Mantegna művészetével.²³ Dürer művészetének ezeket a mantegneszk elemeit a fiatal Cranach is alaposan tanulmányozhatta. De mesterünknek még egy útja volt, amelyen a Mantegna-befolyásokhoz hozzájutott. Ez a fiatal Cranachnak az irodalomban már többször megfigyelt szoros kapcsolata az ausztriai — közelebbről tirolai művészet hagyományaival. Ismeretes, hogy Katalint és legendáját milyen szívesen festették a tirolai művészek freskóikon és táblaképeiken. — A Friedrich Pachernek tulajdonított Katalin-oltár a neustifti Stiftsgalerie-ben — melyet mestere valószínűleg már 1465. körül festett²⁴ — középső tábláján szintén Katalin vértanúságát ábrázolja. Ezt a képet, vagy legalábbis hasonló kompozíciót kellett a fiatal Cranachnak látnia. A neustifti kép — mint általában Michael Pacher és Friedrich Pacher művészete — rendkívül erős Mantegna hatásokat mutat. A hóhér a padovai Eremitani-kápolna szent Jakobot kivégző hóhéranak egyenes leszármazottja.²⁵ Az erős rövidülésben rajzolt, földön heverő hullák is úgy hatnak, mintha Friedrich Pacher Mantegna valamely művéből másolta volna ki őket. A neustifti és a budapesti Katalin-vértanúság összefüggése annál érdekesebb, mert Friedrich Pacher különös, erősen rajzos, ugyanakkor erősen festői művészete, kompozíciójának kuszáltsága még sokkal inkább előzménye a dunai stílusnak és a fiatal Cranach művészetének, mint a nagy



7. Lucas Cranach : Ker. Szt. János lefejezése. Fametszet.



8. Dürer : Szt. Katalin vértanúsága. Fametszet.

Michael Pacher szinte olaszos tisztasággal és a racionalizmussal felépített kompozíciói. Nézzük csak meg Friedrich Pacher 1475. körül készült Péter és Pál apostolait a Tratzberg-kastélyban.²⁶ Ezek a darabos, ormótlan szentek szinte a cranachi alakok őseiként hatnak. — Friedrich Pacher tanítványa lehetett az ú. n. »Szt. Korbiniani mester« (vagy másképpen a neustifti Barbara-oltár mestere), aki mestere stílusát a késői gotika »barokk« irányában fejlesztette tovább és Friedrich Pachernél is közelebb került Cranachhoz. Példa rá a Szentháromságot ábrázoló monumentális oltára Bécsben.²⁷ Ugyancsak a mesternek a bécsi Bondy-gyűjteményben levő, két vértanút ábrázoló képe már az átmenetet jelenti a pacheri stílusból Marx Reichlich festői, kolorista művészetéhez, akinek elsősorban Otto Benesch tulajdonít nagy jelentőséget Cranach és általában a dunai iskola stílusának kibontakozásánál.²⁸ — Hogy Cranach kompozíciója egész felfogásában mennyire az osztrák földből sarjadt, arra jó példa szent Katalin alakja. Szelmében vajmi kevés köze van ennek a kedves és törekény nőalaknak a Dürer-fametszet profilban ábrázolt rideg, minden báj nélküli, fanyar és kifejezésben voltaképpen szegény Katalinjához.²⁹ Friedrich Pacher már említett neustifti bensőségesen fohászkodó Katalinja, minden időbeli távolság és az erős torzítás ellenére is Dürernél sokkal közelebb áll Cranach budapesti Katalinjához. — Egész közeli rokona végül a vértanú halált szenvedő alexandriai királykisasszony budapesti, cranachi megfogalmazásának az az ártatlan megjelenésű, finom és meghatározó Katalin, akinek vértanúságát egy Wiltenből származó oltárképen 1485. körül ábrázolta festője.³⁰ Ez a Katalin szinte mintaképe lehetett Cranachnak.

A budapesti festmény Dürer erős hatása mellett egész kompozíciójában is osztrák elemeket tartalmaz. Jó példa erre az egykori Figdor-gyűjteményben szent Oszwald legendáját ábrázoló kép, amelyet Pächt³¹ származási helye alapján steierinek nevez és keletkezései idejét 1480-ra teszi.

A szent Katalin vértanúságát ábrázoló budapesti festmény tehát mind kvalitása miatt, mind fejlődéstörténetileg egyik legfontosabb műve a fiatal Lucas Cranachnak. Keletkezésének ideje az 1504-ben festett berlini festmény »Piheő Egyitomba menekülés közben« és az 1506. évi drezdai oltár közötti időre, feltehetően még a művész ú. n. ausztriai idejére esik. Felbukkanása a Cranach jubileumi év komoly eseménye.

FENYŐ IVÁN

JEGYZETEK

¹ Dr. Karl Woermann, Cranach Ausstellung, Dresden 1899, 22. old. 1. sz.

² A Reuss-arckép: Nürnberg, Germanisches Museum. A müncheni Keresztrefeszítésre és a Reuss-arc képre vonatkozóan lásd Franz Rieffel, Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1895, 425. old.

³ A festményt 1923-ban a berlini Kaiser Friedrich Museum szerezte meg.

⁴ Készült 1500. körül. — Wien, Kunsthistorisches Museum. — Friedrich Dörnhöffer, Ein Jugendwerk Lukas Cranachs, Jahrbuch der K. K. Zentralkommission, N. F. II. 2. Wien, 1904, 175. o.

⁵ Otto Fischer recenziója H. Voss, Der Ursprung des Donau-stils című könyvéről. Kunstgesch. Anzeigen, Wien 1907. 71. old.

⁶ Ugyancsak a bécsi Képzőművészeti Akadémia képtárában. — L. Scheibler, Repertorium für Kw. X. 1887, 296. old. Über Alt-deutsche Gemälde in der Kaiserlichen Gallerie in Wien. — B. G. Grimshitz, Ein unbekanntes Frühwerk Lukas Cranachs. Die bildenden Künste, 1921, 148. old.

⁷ Winterthur, Oscar Reinhart-gyűjtemény. — Max J. Friedländer, Zwei Bildnisse von Lucas Cranach, Kunst und Künstler, XXIV. 1926, 381. old.

⁸ Szerző eredetiben nem ismeri a nürnbergi Germanisches Museum Szent Ferenc stigmatizációját ábrázoló Cranach-festményét, amely a múzeum 1937. évi katalógusa szerint a wittenbergi idő elején keletkezett. A reprodukció alapján ítélve a kép — amely egy nem mindenki által Dürer műveként elfogadott fametszet (Bartsch 110) után készült — nem jelentős alkotás és még a drezdai oltárnál is kevesebbet sejtet a mester korai stílusából. — V. ö. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, Leipzig, 1937. 38. old. 1352. sz. — Továbbá: Staatliche Museen in Berlin, »Cranach-Ausstellung« katalógusa. Berlin, 1937, 9. sz.

⁹ Curt Glaser, Lukas Cranach, Leipzig, 1921, 42. old.

¹⁰ Országos Szépművészeti Múzeum, Lucas Cranach Emlékiállítás katalógusa, Budapest, 1953. 27. szám. — A budapesti replika legfeljebb azért érdekes, mert a drezdai festményénél nagyobb kivágatot ad a jelenetből.

¹¹ Szerepelt az Országos Szépművészeti Múzeum Lucas Cranach emlékiállításán. Kat. 25. sz. — A festmény a Dunamelléki Református Egyházkerület archívumában található jegyzőkönyvek szerint a Ráday grófok gyűjteményéből származik. — A képet az Egyházkerület feljegyzései szerint 1909-ben restaurálták a Szépművészeti Múzeumban, ahonnan 1911-ben került vissza a Református Egyházkerület könyvtárába. — V. ö. Der Cicerone, 1909, 453. old. és 1911, 867—68. old. u. i. reprodukció.

¹² M. Lossnitzer, Mitt. a. d. Sächs. Kunstsammlungen IV. 1913, 8. old.

¹³ L. Kämmerer, Die Bildnisse auf Cranachs Katharinenaltar in Dresden. Zeitschrift f. bild. Kunst, 1932, 193. old.

¹⁴ A. Thomas Loyd gyűjtemény, Wantage, I. Lockinge House Anglia. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin, 1932, 16. kép.

¹⁵ Például »Alexandriai Szent Katalin eljegyzése« tájháttere Budapesten az 1516—18. körüli időből, vagy az 1529-ből származó »Sámson és Delila« gyönyörű tája az augsburgi Maximilianeumban. — Friedländer—Rosenberg id. mű 79. és 175. kép.

¹⁶ Bartsch 61. — Max Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt, München, 1930. 602. sz.

¹⁷ Friedländer—Rosenberg, id. mű, 7. old.

¹⁸ Bartsch 11.

¹⁹ Bartsch 94.

²⁰ Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Band I. Berlin, 1935. 69, 73. és 74. szám.

²¹ Bartsch 120.

²² Erre az összefüggésre Takács Zoltán is rámutatott. Id. mű.

²³ Tiezse, Der junge Dürer, Augsburg, 1928. 115. szám.

²⁴ Otto Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg, 1929, 48. és 78. old., továbbá 65. kép.

²⁵ V. ö. Fritz Knapp, Andrea Mantegna, Klassiker der Kunst, Stuttgart, II. kiad. 17. old.

²⁶ Pächt, id. mű 66. kép.

²⁷ Wien, Kunsthistorisches Museum. — Pächt id. mű 74. kép.

²⁸ Otto Benesch, Der Meister von St. Korbinian, Zeitschrift f. bild. Kunst, 62. Jahrg. 1928—29. 152. old. — O. Benesch, Die Anfänge Lucas Cranachs, Jahrb. der Kunst. Sign. in Wien, N. F. II. 1928, 77. old. — továbbá O. Benesch, Belvedere, 1929. 144. old.

²⁹ Dürer ezt a Katalin-típust ismétli meg a »Mária élete« fametszet-sorozat utolsó lapján (Bartsch 95.). Így ábrázolja — a Dürer-műhely — az alexandriai királykisasszonyt a Heller-oltár belső szárnyán.

³⁰ Wien, Kunsthistorisches Museum. A »Meister von Stift Wilten«-től. — Erwerbungen in den Jahren 1920—1923, Wien, 1924. Abb. 7. — Ludwig Baldass, Die Altösterreichischen Tafelbilder der Wiener Gemäldegalerie, Jahrbuch für bild. Kunst, Wien, 1922, 68. és 76. old.

³¹ Pächt id. mű, 83. old. — Reprodukálva: Th. v. Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, München, 1914, 456. old.

A magyar népi építészet sokrétű és változatos, gazdag sorozatában is jeles hely illeti meg a Nagyikunság népi építészetét. Az alföldi — középmagyar — háztípus keretébe tartozó nagyikunsági népi építészetéről már — viszonylag — eléggé jó ismereteink vannak; nem egy tanulmány foglalkozott már a multban is néprajzi és építészeti szempontból az egykori szabad kunok építőtevékenységével, hagyományos építési módjával.¹

Az eddigi néprajzi tanulmányok — természetesen — leg-
 leg — nemcsak a nagykunsági népi építészet helyi vol-
 tát, egyéni arculatát figyelték meg az általános alföldi
 típus keretében, hanem, mintegy Bátky igazát és megál-
 lapításait is kiegészítve és megalapozva, általánosabb
 érvényű, az Alföld teljességére valló és érvényű adatokat
 is tartalmaznak. Ez a teljességében is helyes néprajzi
 szemlélet, a népi építészet kettősségét — *néprajzi és*
építészettörténeti adottságait és kívánalmait — viszont,
 csupán egyes esetekben, szinte csak a kérdést felvetve
 említette meg, de részletes tárgyalásától, s az egyes
 stíluskörbe tartozó emléanyag közelebbi vizsgálatától
 tartózkodott. A nagykunsági népi építészet vizsgálói,
 a vidék építési formáit, a helyben egykor bőven rendelkezésre álló, az építők kezeügyébe eső építőanyagoktól
 függő szerkezeti alakítással hozzák kapcsolatba, s által-
 lában a klasszicizáló ízlés szereteivel magyarázzák.²
 Ez a magyarázat azonban inkább a formai alakzatok,
 a részletek túlzott és a szerves egységből mintegy kiragadott vizsgálatát is jelentheti, és sok esetben jelentette
 is, ellentétben a hagyományos népi építészet helyi adottságaival,
 amelyeknek formaalakító készsége természetesen nagy jelentőségű. Bármennyire is valószínű »a
 magyar klasszicizmus építészetének... egy másik sajátossága s nevezetesen az, hogy — e stílus nálunk nemcsak
 a nagyurak, a gazdagok, a közületi építészet stílusa volt,
 hanem a kisvárosoké és a falvaké is,« általában és az Alföldre vonatkozólag vizsgálataink azt mutatják, hogy
 a Nagykunsgón és vidékén ez a megállapítás sem fedi teljes egészében a valóságot. Ismerve a nagykunsági
 népi építészet »klasszicizáló«-nak ismert és annak is tűnő emléanyagát, úgy véljük, hogy ez a megállapítás
 csupán fenntartással fogadható el. Borbíró Virgilnek az a megjegyzése, amely szerint ... »Polláck Mihály Nemzeti
 Múzeumától a debreceni kurtanemesi kuriáig, a kunmadarasi és tiszaderzsi — tehát nagykunsági — vagy
 szatmármegyei parasztházig mintegy 40 éven keresztül egységes formaakat uralkodott...« továbbá, hogy ...
 Polláck és a falusi kőműves előtt szinte ugyanaz a forma lebegett...« legalább is a Nagykunsgóra vonatkoztatóan,
 bizonyos megfontolásra készítet.³ Az tagadhatatlan
 ugyan, hogy a nagykunsági és a környéki — egységesebben : középtiszántúli — népi építészet, elsősorban és
 szinte kizárólag a tornác megoldásaiban, valóban a klasz-

szicista stílus jegyeit viseli magán, valóban klassziczizáló jellegű, s a magyar klasszicizmus díszes seregébe jól beilleszkedik. Ez a sajátos alföldi — középtiszántúli — és népi klasszicizmus azonban, ismereteink alapján nem az »egységes formaakarat« szükség szerű, és velejáró következménye, s nem a mintaképek, a részletek »többkevesebb ismeretében« nyilvánul meg és keletkezett. Nem úgy, ahogy a Duna-Tisza közén, Nagykőrösön, a Kiskunságban, de elsősorban Dabas és környékén, ahol valóban a magyar klasszicizmus építészetének olyan szerves és egyértelmű kapcsolódását figyelhetjük meg, amely a városnak és a falunak, Pestnek, mint ezen a téren is irányító szerepű szellemi központnak és az egyes falvaknak művelődési együttesét, szellemi igényeit meglepő egységbe ötvözte, ha bizonyos ízléskéséssel is.⁴

A Duna—Tisza közén, Pest közelségében, a XIX. sz. elejének közmemesi építkezései, s ennek nyilvánvaló hatására a helyi népi építészet is szerves folyamatként vették át a kor stílusváltozatát. Annál érthetőbb mindez, mivel a pestkörnyéki alföldi községek a központi megyei székhely közvetlen közelségében, a magyar társadalom fejlődésében ezidőben helyileg is jelentős tényezővé váltak. De nemcsak a közvetlen földrajzi adottság, a megyei élet egyik érdekes színhelye: Dabas és környéke, egyes jelentős és kevésbé ismert társadalmi mozzanatok, hanem méginkább egy erőteljesebb egyéniség, Dabasi Halász Antal orvos szerepe is hozzájárult ahhoz, hogy a klasszicista építészet ezen az alföldi tájon is hamarosan ismertté vált. Dabasi Halász Antal orvos állandó és nyilván szoros pesti, fővárosi kapcsolata, valamint a klasszicizmus, a klasszicista építészet, mint a reformtörekvések egyik jellegzetes kifejezési módjának a szerepe és igénye is nyomatékossában hozzájárult ahhoz, hogy a pestkörnyéki alföldi községek közmemesi és népi építésze jellegzetes alföldi s egyben sajátosan korszerű arculatot nyertek. Dabasi Halász Antal erőteljes irányító szerepe már csak abban is megnyilvánult, hogy nemcsak a saját, s szűkebb környezete, hanem a közösség számára is igényelte és igényeltette a klasszicista stílus alkalmazását. Dabasi Halász Antal mellett még névszerint is ismerjük Bajusz István helybeli építőmestert, bár az egyes emlékek tervezéséhez és kivitelezéséhez nem tudjuk kielégítően hozzákapcsolni a személyét.⁵ Figyelembe kell vennünk még a továbbiakban azt is, hogy a pestkörnyéki községek klasszicista emlékeit a helybeli — a magyar társadalom fejlődésében ebben az időben jelentős szerepet játszó — közmemesség emeltetette, s csupán ezeknek az épületeknek a hatására terjedt el a nép által is megáhitott szép, a kívánnivaló új építészeti egyes részleteképzése, díszítőelme, a már hagyományossá vált alföldi — középmagyar — háztípus további megtartásával, s vált, szinte az egész Kiskunságra jellemző népi építészetté.⁶

Egészen más és szinte élesen ellentétes adottságok jellemzik azonban a nagykunsági — klasszicista jellegű — népi építészetet, Nagy-kunságban, Karcagon és a környékén, elsősorban is hiányzott az a társadalmi réteg, amely az akkori viszonyok között az építészetnek is alapját képező szellemi áramlatok tudatosításával egyrészt maga is fogékonnyá válhatott volna, s a helyi építkezésre, így többek között a népi építészetre, ha közvetve is, termékeny hatást gyakorolhatott volna. A Nagy-kunságban sem a Jász-Kunság eladása előtt,⁷ sem egy emberöltővel később nem csekély anyagi áldozattal történt megváltása⁸ utáni időben, nagyobb birtokosok és köznemesek nem birtokoltak, lévén a jász-kunok szabadok, s a szabadságuk, régi jogaik visszaváltása után is csupán a váltásösszeghez hozzájárulók tarthatták magukat jász-kunoknak. A visszaváltott földből, tőke- vagy tanyaföldből ugyanis csak az részesült, aki a váltásösszeghez hozzájárult, tehát redemptus volt. Még a közelmúlt telekbirtoklása is az akkori elosztásnak érdekes emlékét őrizte meg, a nemzeti ingatlan birtoklását. Nem kun ember ingatlan birtokot így sem vehetett.⁹ Ez az eléggé kötött földbirtoklás mások, s így a köznemesség letelepedését is erősen korlátozta, olyannyira, hogy a köznemesi és nagyobb birtokok kizárólag a Kunsággal szomszédos területeken alakultak ki, voltak megfigyelhetők, több mint másfél század alatt is. (A tanyák, így a nagykunsági tanyák is csak a nagybirtoktól mentes és tagosított határokon alakultak és fejlődtek ki.) Ennek következtében a Nagy-kunság területén olyan határozott köznemesi egyéniségre sem találhatunk, mint Dabasi Halász Antal, aki korának szellemi és társadalmi fejlődése hatására az elsősorban Pest városához kapcsolódó klasszicizmus iránti igénylést közvetíthette volna a Nagy-kunságba, Karczagra és ennek környékére. Jóval szerencsésebb volt ebben a tekintetben a Jász-Kunság egy másik városa, Jászberény, a Jász-Kunság egykori központja, kerületi szé- és járási főhelye, ahol a közvetlen központi — pesti — politikai, társadalmi és művészeti kapcsolat a nádor, a jász-kunok főkapitánya révén természetszerűleg és már régtől fogva fennállott.¹⁰

Ez a szoros politikai és társadalmi kapcsolat világossá teszi, hogy már a XVIII. század elejétől kezdve nem egy jelentősebb művésszel is találkozunk a Jászságban, akik részben az egyházi, részben a világi és elsősorban a Jász-Kun kerületek központi igazgatásával kapcsolatos építkezéseknél tűnnek fel. A XVIII. században szerepel Gförlér Jakab, Anton Erhart Martinelli bécsi építész (1734), Mayerhoffer János pesti építész (1759—1761), Jung József pesti építőmester (1774—1782), majd Rabel Károly gyöngyösi építőmester (1839), Pollack Mihály, Bedekovich Lőrinc (1832) építész; Zirckler János festő (1783) és Leopold Conti (XVIII. sz.) szobrász.¹¹

A Jász-Kunságban foglalkoztatott művészek, első sorban az építészek közül Rabel Károly gyöngyösi építőmesterről még tudjuk, hogy — lakóhelyén; Gyöngyösön és Debrecenben kívül — a Nagy-kunság más városaiban és környékén is eléggé mozgalmas építőtevékenységet fejtett ki, így pl. a közeli Törökszentmiklós, Kisújszállás és Karcag városokban is.¹² Ez annál is inkább tanulságos, mivel Rabel Károly gyöngyösi építőmester nagykunsági szereplése, építőtevékenysége

nyilvánvalóan nem mulhatott el hatás nélkül, bárca nagykunsági igen gyérszámú klasszicista építmények nem mutatnak valami nagy építőtevékenységre. Egy-egy építész, építőmester vidéki működése viszont alkalmas is nyújthat arra, hogy egy-néhány környéki épület építését esetleg nevével hozzuk kapcsolatba. Az a pár emlék azonban, amely a Nagy-kunságban és a környékén a XIX. sz. elején épült, v. jmi kevés és szegényes, s a „népi” és az „úri” építészet határvonalán áll; a helyi kötöttségek erejét, a szellemi igénylés bizonytalanságát, sekélyességét és a gazdasági lehetőségeket is jelezve. Esetleg a *tiszaszentimrei* ref. lelkészlak vaskos oszlopos tornáca, s a falu szomszédságában a *pusztakeltői* hasonlóan darabos, vaskos oszlopos egykorú urilak, valamint a *tiszaigari* ref. lelkészlak íves, oszlopos egységes keretbe foglalt tornácos megoldása vonható ebbe a körbe. Jóval jelentősebb alkotás a *karcagi* Állami kórház XIX. sz. elején emelt épülete. A földszintes, hosszúka alaprajzú, jó arányú épület kerti homlokzatán »... két zárt Pollack motívum (a A a) hármass ablakkal bíró szárnya között 5—3—5 tengelyes toszkán pilléres nyílt folyósó, középen, 4 lépcsős lábazon álló 4 oszlopos oromzatos kiemelt előrésszel.¹³ A Rabel Károly munkásságába illeszthető szerény emlékekre figyelve azonban úgy véljük, hogy a kórház épülete, jó arányú homlokzatával, egységes és nagyvonalú homlokzatképzésével kinő a Rabel Károly építőmesternek tulajdonítható épületek sorából. A Varró Sámuel u. 6. sz. lakóház — egykori kúria — oszlopos udvari tornáca — a nyitott tornác szerepét és jelentőségét is tekintve — viszont már lényegesen közelebb áll a helyi építkezéshez. Építési korát és mesterét azonban nem ismerjük, feltehetőleg a XIX. sz. közepén épült. A még a XVIII. század derekán, 1746-ban elkezdett és 1789-ben befejezett, erősen provinciális barokk tömegű református templomot¹⁴ a XIX. század első harmadában alakította át Rabel. A Rabel-féle átalakítást azonban a templom későbbi (1884.) romantikus jellegű átépítése szinte teljesen eltüntette. A református templom melletti volt református iskola azonban jobban megőrizhette Rabel karcagi működésének a nyomait. Ez, a különben eléggé jellegtelen, s tömegében még barokkos, egyemeletes, árka-dos, öblös épület (ép. 1815—19), korban és stílusával is már inkább beilleszthető a XIX. sz. eleji helyi — nagykunsági népi jellegű — építkezésbe s így esetleg — levéltári adatok hiánya ellenére is — Rabel személyéhez kapcsolható.

A Nagy-kunság sajátos társadalmi és közjogi alakulása és fejlődése nem kedvezett, s nem nyújthatott megfelelő alapot arra, hogy a XIX. század elején a klasszicista építészet akár egy-egy helyi birtokos, vezető személyiség, akár a foglalkoztatott építészek révén szélesebb körben is elterjedjen. A Nagy-kunság környékén és szomszédságában emellett a helyi népi építészet is sajátos elkülönüléseket mutat, ha nem is mindig az alaprajzi, az építőanyag és a formaalakítás szerves egységében és egyidejűségével.¹⁵

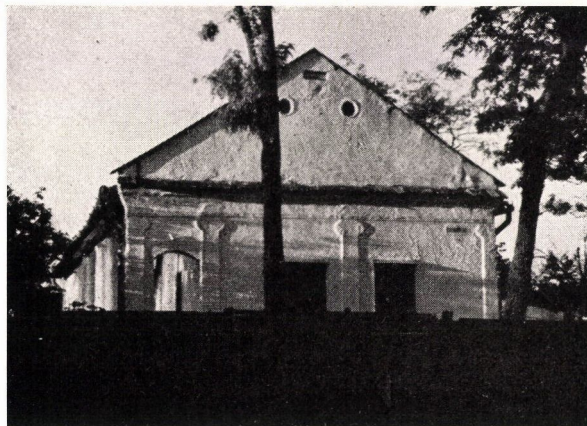
A szomszédos nagyobb lakótelepek, városok építészete is sok esetben más jellegű, s még korábbi, a XVIII. századra jellemző és a késő barokkból fakadt építészeti megoldást, részletképzést őriztek meg: elsősorban Debrecenben, de a Hajdúság többi városában is.¹⁶

A gazdaságföldrajzilag a Nagykunsággal egykor szinte egységes Sárreuten, Biharban viszont, még manapság is, általában a népi építészet egy korábbi alakulása rögződött meg; egy korábbi, a Nagykunságra a közel multban és manapság már kevésbé jellemző fejlődési fokon megmaradva, jóformán semmiféle stíluselemekkel sem gazdagítva és keverve. A Nagykunság nyugati szomszédságában, Szolnok hatására is gondolhatnánk, a klasszicista stílusváltozatok szeretetét figyelve, viszont Szolnok, eltekintve az 1836-ban épült emeletes iskolaépületétől (ép. Szvitek Márton),¹⁷ alig őriz falai között olyan emléket, amely a klasszicizmus hatását példázhatta volna a közeli környéken. Tiszafüred, az egykori jelentékeny gazdasági központ pár XIX. századi urilakával önmagában is befogadó s nem átadó, közvetítő szerepet tölt be még ma is, a középtiszántúli népi társadalom helyi művelődése kialakításában.

A tiszafüredi földszintes, oszlopostornácos és klasszicista jellegű egykori Józsa kuria és az ugyancsak földszintes, négyszlopos, oromzatos, középrizalittal épült egykori Lipcsey kuria (ép. 1840.) felépítését és részletképzését tekintve, vajmi kevésé vonható be a Nagykunságra jellemző klasszicista stílusváltozás körébe.¹⁸ Hasonlóképpen a *turkevei* ref. templom négy oszlopos, klasszicizáló, timpanonos homlokzata (ép. 1755., átép. 1845.), a *mezőtúri* ref. templom négyszlopos klasszicizáló homlokzata (ép. XVI. sz., átép. Homályossy — Tunkel Ferenc szolnoki mester 1843—1845.), valamint a *tiszaföldvári* 1855-ben épült nagyvonalú, erőteljes, timpanonos rizalitokkal tagolt ev. templom homlokzata közvetett, vagy közvetlen hatása sem tapasztalható.¹⁹ A *turkevei* Lacka-u. 1. sz. földszintes, klasszicista lakóház, mind a két homlokzatán négy-négy toszkán oszlopon nyugvó timpanonos portikussal, valamint a *mezőtúri* Bajcsy — Zsilinszky u. 5-7. sz. egykori kuria tisztartó épülete, oszlopos tornáccal már inkább a helyi átvételt mutatja, a klasszicista stílus helyi változatát, mindamellett közvetlen és helyi hatásuk nem jelentős.²⁰

A távoli Nyírség köznemesi házai és kastélyai olyan távolságra fekszenek, hogy a stílusváltozatok, formaalakítások szempontjából szerves kapcsolatba már alig hozhatók a nagykunsági népi építészettel.²¹

Bár jól tudjuk, hogy a térszemlélet statikus jellege mellett, egyenlő erősséggel jelentkezhet és jelentkezik is a történeti — a dinamikus — változás és alakulás, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a művelődési hatások, s így a az építészet lassú vándorlásának útvonalait sem, földrajzi elterjedésének a lehetőségét. Az átvétel, a művelődési hatás, éppen dinamikus jellegénél fogva viszont, nincs tekintettel az egyes hatásoknak, a földrajzi adottságok és lehetőségek által nyújtott lassú elterjedésére. Ebben a korban, a XIX. század elején és derékán azonban, a Nagykunságban sem mutatható ki a korra jellemző művelődési hatás erőteljes megjelenése, állandósulása és továbbélése. A nagykunsági népi építészet klasszicizáló jellegű sajátos formaalakítását tehát más, művészettörténetileg is helyes példák alapján alig magyarázhatjuk. A hagyományos népi építészet ismerete, s nem utolsó sorban a helyi építőanyagoktól függő szerkezeti lehetőségek és alakítások formaalakító készsége azonban a nagykunsági népi építészet klasszici-



1. Bihar-nagybajom. Parasztház utcai homlokzata.

záló jellegét is jól megvilágítja. Az igaz, hogy kezdeti fokon, e kérdés vizsgálata nem nyújthatja a stíluselemek szerves megjelenését, felhasználását és tudatos továbbélését, csupán a fejlődés magasabb fokán, de térben és időben már egyre jobban kiterjedve, a klasszicista építészet részletképzésének, formaelemeinek valóban gazdag népi változatát is jelenti.

A klasszicista jelleg, a stíluselemek ösztönös, vagy tudatos alkalmazása természetesen a népi építészetben is elsősorban a homlokzatokon jelentkezik. Az a néhány szórványos részletképzés, halványan utaló formai alkítás, amely a népi építészetben esetleg a ház belső térében megfigyelhető: a kemence párkányán, az ajtó kilincsén, a falitka borító lécein, a stílusalakítás kérdésében alig jöhet figyelembe.

A népi építészetben is az ösztönös díszítés, a *megáhitott szép*, a *szemmel lopott* új részlet és forma, természet szerűleg a ház homlokzatára kerül, a ház utcai homlokfalára és az udvari hosszanti oldalhomlokzatra, de nem minden esetben egységesen, szerves és folyamatos együttesben. A népi építészetre jellemzően ugyanis, a lakóházak utcai homlokzata ritkán áll szerves arányban és összhangban ugyanazon épület sokszor másjellegű, más részletképzésű és formaalakítású udvari homlokzatával.²

Természetesen az egységes utcai és udvari homlokzati kiképzésre is számos és jó példát ismerünk (ha nem is olyan általánosságban), ahol a két homlokzati megoldás és részletképzés is szerves kiegészítője, szerves folytatása egymásnak; tudatos és hiánytalan építészeti együttest alkot.

Ez a kettősség sajátos megjelenést nyújt a népi építészetben: egyidejűleg kétféle építési igénylést is jelenthet; különböző homlokzati rendszer művészi igénylését. A népi építészetben az utcai homlokfal és az udvari homlokzaton megfigyelhető különböző jellegű és felfogású építészeti tagozatok egymásmelletti sége tervezési és stílusbeli — szerkezeti — törést is jelenthet. A népi építészet történeti stíluselemeket is megőrző homlokzatai, az utcai és általában az oromfalas, valamint a tornácos alakításai közötti eltérés az építészeti képzettség, az építészeti ismeretek hiánya is lehet, esetleg mint a népi díszítőkedv ösztönös kivetítése, az ellentétek tudatos kihangsúlyozása. De arra is gondolhatunk, a népi építészet változatos emlékeit figyelve,



2. Tiszaderzs. Parasztház tornácrészlete.



3. Kunmadaras. Parasztház faragott tornácoszlopa.

hogy a tudatos építői tevékenység, alakítás szerves járuléka ez a kettősség: az utcai, a külvilágnak szánt homlokzat tartózkodó, ösztönös szerénysége, vagy ezzel ellentétben, a vagyonosodás, a jó mód hivalkodása; és ezzel szoros kapcsolatban egy gazdaságilag is jól hasznosítható, nyitott tornác, egységes, nagyvonalú, részleteiben is gazdag megoldása. Mindez azonban olyan változatosságban, s olyan általánosságban, jelentkezik, hogy általános érvényű megállapítást, az egyes helyi típusokra is figyelemmel, még alig tehetünk meg.

Bár a fenti feltevésekre a Nagykunságban és környékén nem egy jó és jellegzetes — beszédes — példát is találunk, mégis, az egyes emlékek tüzetesebb történeti, alakulási, fejlődési adatai hiányában, véglegesnek ható megállapításoktól még tartózkodnunk kell. Az emlékanyag eddigi, s természetszerűleg nem eléggé teljes ismeretében csupán a jelenlegi — a közelmúlt és a mai — állapot elemzésére szorítkozhatunk.



4. Tiszaörvény. Parasztház, oszlopos tornáccal.

Az egységes homlokzati megoldás nyilván legegyszerűbb és legrégebb (s általános) alakja az, amikor a lakóház utcai homlokfala és udvari homlokzata egységes, minden építészeti tagozattól mentes, síma falfelület, s csupán az ablakok és a tornácnílások tagozzák. Az épület, a falfelületben, a faltestben álló (íves, oszlopos) nílások, nílássorozatok ellenére is egységes nagy sík felületével hat. A szerves homlokzati egység ebben az esetben tehát a részletképzések nélkül, az egységes falfelületben jelentkezik, meglepő művészi hatással, a vastag és lágy tapasztás s az emberöltőkön át folyamatos és rendszeres meszelés adta játékos felületével.

A homlokzat kialakulása, helyesebben kiképzése, az előzőekben vázoltakkal is megegyezően, a továbbiakban már a homlokzati falsík hangsúlyozott tagozásával jár együtt. Az tagadhatatlan, hogy a homlokzat — az általában nyeregvetős épületek — utcai homlokfalai, oromfalai, önálló építészeti feladatokként is jelentkeznek; ha a népi építészet helyi, jellegzetes tájszólásával is. Vajmi ritka ugyanis, amikor az utcai homlokzat szigorúan betartotta a korstílus — jelen esetben a klasszicizmus — eléggé kötött szerkezeti tagoltságát és részletképzését. Sok esetben a klasszicizmus egyes jelentősebb és hangsúlyozottabb részének, pl. a középső, timpanonos rizalitjának erőteljes visszaemlékezései jelentkeznek a népi építészetben. Mintegy vázlatosan, sokszor csupán a lényeges alkotó elemekre figyelmeztetve, mintha az építészeti elemek: párkányok, oszlopok, falpillérek stb., csak körvonalaikban tűnnének fel, semmint a stílus-elemek és részletek gondos, mérlegelt és tudatos alkalmazásában. Még inkább jellemző a Nagykunságra és környékére, hogy az építészeti elemek és részletek a nép kezén alapvetően is módosulnak, eltorzulnak ha úgy tetszik, illetve ösztönösen alkalmazkodnak a vastag agyagtapasztás adta formaalakítás lehetőségéhez. Ebben az esetben — és ez a gyakoribb a Nagykunságban és környékén — az utcai homlokzat már csupán nagyvonalú tagoltságában emlékeztethet még a történeti stílusból merített vagy ahhoz hozzákapcsolható mintára, de felfogásában s részletképzésében már kevésbbé. Azok az egységes homlokzati kiképzések, amelyek a részletekben is feltűnő gazdagság-



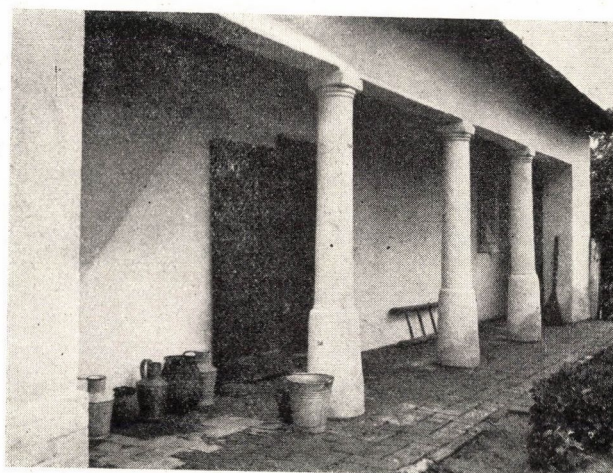
5. Tiszaderzs. Parasztház, ikeroszlopos tornáccal.



6. Karcag. Parasztház, oszlopos tornáccal.



7. Biharnagybajom. Parasztház, oszlopos tornáccal.



8. Kunmadaras. Parasztház, oszlopos tornáccal.



9. Tiszaörs. Parasztház, ikeroszlopos tornáccal.



10. Kunmadaras. Parasztház, keretezésbe foglalt ikeroszlopos tornáccal.

gal épültek, már jóval későbbi időben készültek; Karcagon, az 1836. évi nagy tűzvész utáni új szabályos délnyugati városrészben és a perifériális, tehát újabb építkezési részekben. Ez természetesen már inkább a vidéki kismesterek hatékonyabb közreműködését jelenti, semmint a nép tudatos vagy ösztönös építőtevékenységét.²³ A túlzottan szabatos homlokzati megoldások erőteljes fapillérekkel és vaskos, nehézkes, négyzetes tornácpillérekkel már egy későbbi időpontra, s egyben későbbi stílusukra is, a XIX. század végére, a paraszti eklektikára utalnak. A fejlődés — az alakulás — további folyamán a kisvárosi, a falusi építőmester, kőműves közreműködése, a „*pallérozottabb kéz*”, a homlokzat már egyre inkább szárazabb alakítását is jelzi, ami természetesen az előképek hatásainak és alkalmazásainak a fogyatékos-ságával jár együtt.

A nagykunsági népi építészetben, a lakóházak homlokzati kiképzésében, az udvari homlokzatok, ellentétben az utcai homlokzatokkal, jóval változatosabb alakítást mutatnak. A népi építészetben manapság már szinte általánosnak mondható tornácok Karcagon és környékén a jelenlegi elterjedtségüknél és formai alakításuknál fogva, egyrészt már annyira szerves tartozékai a lakóháznak és másrészt már annyira hangsúlyozott elemei is, hogy — *építészeti és építészettörténeti szempontból* — elsőleges fontosságúakká is váltak, bár jól tudjuk és valljuk is, hogy *néprajzi szempontból* csupán egyik, ha jellegzetes részleteleme is az építési együttesnek: a népi építészet egységének. Már Bátky megállapítja, hogy »a tornácnak úgy gyakorlati, mint díszítő jelentősége olyanmily nyilvánvaló, hogy napjainkban már szinte elmaradhatatlan járuléka s egyben — változatos formáival, díszes oszlopaival, íveivel és kerítéseivel — egyik főekessége is parasztházainknak.« Ennek a jelentős és építészeti szempontból is tanulságos kérdéscsoportnak — az eredetére, a kialakulására, a fejlődésére — részletes elemzésére, természetesen nem térhetünk ki.²⁴ Mégis, ha csupán nagyvonalakban, elsősorban a Nagykunságra jellemző alakulás menetét figyelve, de vázolniunk kell a tornác kialakulását, amely a nagykunsági klasszicista jellegű népi építészet egyik igen figyelemreméltó kérdése.

Már Györffy említi, hogy a Nagykunságban és a környékén »... a tornácnak gazdag változatossága ötlík szembe. Egy-egy helységben 5—6 típusú tornácot találunk...«²⁵

Ez a változatosság természetesen területileg és korban egymás mellett és egymásutáni sorrendben is megtalálható, s minden korábbi rendszerezés és sorolás is — az alábbiakat sem kivéve — inkább a könnyebb áttekinthetőség céljából történt, semmint a fejlődés megállapítása céljából. A tornác kialakulásához természetszerűleg a legelső lépés az, amikor a lakóház egyik hosszanti, udvarfelőli, a bejáratí részén, gyakorlati és kényelmi okokból, a tetőzetet előrenyújtják, nemcsak a házerész védelmére, de elsősorban a közlekedés érdekében. Ennek a gyakorlati megoldása szerkezetileg lényegében abból áll, hogy a tetőszerkezet és a keresztgerendák (átalfák) 2—3 arasznyira kijebb vannak eresztve a falsíkon. Az ereszalatti tér egyre szélesebbé válik, amikor lassan az egész ház előtt végigvonuló vízvető ereszt, csepegő egyre jobban bővült, bizonyos határokon túl már megfelelő

alátámasztást kívánt meg. Az alátámasztást elsősorban a lakóház két végén, a két homlokfalnál alkalmazták; majd teljes hosszában is, a szükségletnek és az igényeknek is megfelelően, közben is alátámasztották, s így létrejött az oszlopokkal, pillérekkel alátámasztott tornác. Ebben az esetben azonban már a tornác ágasai (oszlopai, pillérei) fölött sárgerenda (koszorúfa, szemöldökgerenda) is feküdt, amelyek a lakóház födémgerendáit (átalfáit) is hordták. A nyílt tornác a két végén, a lakóház oromfalainál általában még nyitott, s csak a fejlődés későbbi fokán zárja le a homlokfal. Ez a teljesen bezárt végű tornác Nagykunságra és környékére jellemző.

Emellett még igen gyakran előfordul az ú. n. *lopott tornác* is, amelynek lényege az, hogy a lakóház egyik, vagy másik helyiségét beljebb építik, s ezáltal a tornác már három oldalról zárt. Leggyakrabban a pítar előtt, a két — az első és a hátsó — lakószoba vagy kamra között fekszik. Újabb változatot jelent, ha a nyílt tornác a lopott tornáccal együttesen jelentkezik. Ebben az esetben a tornác egyik végét szoba vagy kamra zárja le, a másik vége azonban még sok esetben nyílt.

Vagy a lakóház egyes helyiségei között épül oszlopos tornác, amelyet az udvari homlokzat két szélső, nagy síma, vagy ablakokkal is tagozott falfelülete mintegy közrefogja, egységesen is keretezi. Ez a megoldás a két végén lezárt tornáccal együtt a legjellemzőbb a Nagykunságra. Kettős tornác esetében az eredetileg nyílt tornácba egy-két kamrát is építenek, s ezáltal a tornác már különböző részekre tagozódik. Ez a folyamat manapság már az egész Alföldön megfigyelhető. A tornác egyes részeit fokozatosan beépítik: nemcsak kamrák, hanem szobák is kerülnek a helyükbe, s ennél fogva az alföldi parasztház a szemünk láttára alakul át az egykori egyszobasoros lakóépületből kétszobasorosrá.²⁶

A tornác a Nagykunságban és a környékén általában a házzal egyidejűleg épül, még abban az esetben is, ha a tetőzet toldott, vagyis ha a *gang* tetőzete nem a háztető folytatása s más tetőfedő anyagból is készül. A nagykunsági tornácok sommás és változatosnak is tűnő áttekintése mellett, építészeti szempontból is jelentősebb annak a megállapítása és ismerete, amely szerint a tornác szerkezeti és formai kialakítását elsősorban a felhasznált építőanyag határozta meg a múltban és a jelenben is. Az alföldi, s ennél fogva a nagykunsági népi építészetben is, egy-két emberöltővel ezelőtt a Tiszán és a mellékfolyóin leúsztatott nagymennyiségű szálfá, gerenda (gömbfa) használata rendkívül jelentős volt, nemcsak a Tisza partvidékén, közvetlen környékén, de jóval nagyobb távolságban is. A szűkebb táj egykori vízrajza, a Tisza egykori hatalmas árterülete ismeretében tudjuk, hogy a Nagykunságot és környékét a Tisza ártere vette közre. A nagyméretű szálfákat a Tiszán úsztatták le, a vízszabályozások előtti időkben az ártereken is.²⁷

A közlekedés, a szállítás egykori hatósugara tehát nagyméretű faanyag általános felhasználását is lehetővé tette, s itt elsősorban a szelemengerendákra, ágasfákra, ollóágasokra gondolunk. A Nagykunságban a Tisza és árterein vett hatalmas szálfákat a szükségletnek megfelelően tengelyen szállították el, olyan helyekre is, amelyek a mai Tiszaparttól ma már több napi járóföldre esnek. Ez tette lehetővé, hogy a Nagykunságban és

környékén, a városi és a falusi lakóházakban, tüzelősolakban, tanyákon egyaránt, szélteben találkozunk még ma is a nagyméretű szelemengerendákkal, ollóágasokkal és tornácoszlopokkal. Az ágasfák helyett, már a XIX. század közepe óta egyre gyakrabban előforduló ollóágasok, ollólábak használata ugyan az ágasfa megfoggyatkozásával magyarázható, majd később a szelemengerendás szerkezetet teljes egészében hasonló okok következtében a jóval kevesebb faanyagot igénylő szarufás szerkezet váltotta fel. Természetesen a hagyományos építómód következtében csak lassú, de sok esetben egyidejű elterjedéssel kell számolnunk. Hasonlóképpen a múlt század első felében kialakulófélben lévő tornácok faoszlopainak az alkalmazásához, illetőleg ezeknek más építőanyaggal, más szerkezeti megoldású pótlásához.²⁸

A nagykunsági tornácok alátámasztását, a tornácok oszlopait kezdeti soron ugyanis kisebb részekre fűrészelt gerendákkal (gömbfákkal) oldották meg. Az átlag 1,80—2,50 m. magas tornácoszlopoknak sok esetben még a múltban is, a tetőszerkezet gerendáit, a szelemengeren-

dát, az ollóágasokat is felhasználták, mintegy másodlagosan, ami a hagyományos népi építészetben általános jelenség. Már Györffy is említi,²⁹ hogy »...a tornác túlnyomó részben mindenütt faoszlopos. Olykor faragással díszítik, újabban már be is festik. Némely helyen betapasztják.« Györffy közlése, de újabb helyszíni gyűjtéseink is azt bizonyítják, hogy a faoszlopos, tehát körkeresztmetszetű oszlopos tornác általánosabb és gyakoribb, mint a falazott oszlopos és a négyszögletes pilléres megoldás. Ha a faoszlopos, meszelt, befestett tornácok *építészeti* szempontból talán nem is nyújtanak mindig stílusbeli kíváncsaink szerinti *paraszi szépet, néprajzi* szempontból, s az eredetkérdést tekintve, jelentőségük ugyancsak el nem vitatható. A nagykunsági népi építészetben a formai alakítást véve elsősorban tekintetbe — de a tornác szerkezeti megoldását is figyelve — különbséget tehetünk a korábbi és általános, faoszlopos és a későbbi, falazott oszlopos és pilléres tornácok között. Nyilvánvalóan a faoszlopos tornácmegoldás a régebbi, s annak valamennyi: festett, tapasztott, agya-



11. Tizsaszentimre. Parasztház, ikeroszlopos tornáccal.



12. Tiszaigar. Tanácsház, téglából falazott pillérekkel.

gos sárral, agyagos szalmafonattal formált változata egy korábbi állapotra, a klasszicista jelleg elterjedési időpontjára is jellemzőbb. Ezt az időpontot, az eddigi ismereteink alapján a XIX. század második felére tehetjük, azzal a megszorítással, hogy a népi építészet, s jelen esetben a népi díszítőművészet, a népi díszítőmód nagyobb és szélesebb időközt is feltételezhet; az egyes jelenségek elterjedésének időpontja lassabb — de egyben tartósabb — alkalmazást is nyer. A falazott oszlopok és pillérek a Nagyikunsgban és környékén már abban az időpontban tűnnek fel, s kezdenek egyre jobban elterjedni, amikor a faanyag, a Tiszán úsztatott szálfaik egyre gyérülnek, megritkulnak. A vályogból, ritkán téglából falazott, vaskos oszlopok és pillérek ekkor kezdenek általánossá válni, a XIX. század végén, a XX. század elején. Formai alakításuk is jóval szárazabb, kötöttebb, kevésbé egyéni, mintegy az eklekticizmus paraszti — nagyikunsgai táji — változatát is jelezve.

A nagyikunsgai és környéki tornácok kialakulásánál megfigyelhető még a továbbiakban az is, hogy a faoszlopos tornácok mennyivel könnyebb és egyszerűbb szerkezeti megoldással és egyénibb, változatosabb alakítással készültek, mint a falazott oszlopokkal, vagy



13. Tiszaderzs. Parasztház, téglából falazott pillérekkel.

pillérekkel tagolt, formázott tornácok. Ami viszont a szerkezeti elemek leplezetlen használatából is természetszerűleg adódik.

A fagerendákból, a gömbfából készült tornácoszlopok természetesen nemcsak a múltban készültek, szépszámmal épülnek még manapság is, ha nem is mindig a »klasszicista« jelleg tudatos hangsúlyozottságával; inkább a faanyag alkalmi megszerzésével, a másodlagos felhasználás keretében. A gömbfából készült újabb és régibb tornácok azonban általában megegyeznek abban, hogy a szerkezet tisztaságát leplezetlenül megmutatják. A tornác kiváltógerendája ugyanis legtöbbször hasonlóképpen gömbfából készül, s az ugyancsak gömbfából készült faoszlopok áthatási görbéje ennek következtében sok esetben jól megfigyelhető. Az alakulás — a fejlődés — egy későbbi fokán, nyilván hosszas gyakorlati követelményeknek is megfelelően, a faoszlopok alá, s a fejezete fölé, pallók kerülnek; fapallókból készült alátétek tagozzák. Majd a faoszlopok alsó szakaszában, a fapallók helyett vályogfalazatot építenek, részben védőfalazatként, részben bizonyos s már nem egyszerű tudatos formai megoldásként is. Ez a védőfalazat, amely általában vályogból, s csak ritkán, s akkor is csak kései kiegészítésként téglából készült, változatos kialakítást mutat. Az egyszerű, fekvő téglalakú, magasabb, négyszögletes, gyakran mellvéddel is váltakozó, s könyöklővel is egybefogott tornáckialakítás sajátos helyi színt, jó arányú építészeti megoldást nyújt. Ezek, a helyi nyelven »külbáza« házak valóban jellemzők a Nagyikunsgra. Nyilvánvaló, hogy az egyszerű fapallókból készült alátét lemezek és a vályogból rakott védőfalazatok a népi építészetben nem az antik oszlopfejek és oszloplábazatok egyes elemei, az abakus, a négyzetes talplemez, a plinthos tudatos alkalmazását jelentik, legalább is nem a kezdeti fokon. De az bizonyos, hogy a későbbi és esetleg már tudatos stílusteremtések hatása, egyes jelentősebb népi építkezéseknél, ellentétben az általánosabb, s népi viszonylatban is egyenletlen, formailag is szegényes megoldásokkal, meglepő eredetiséggel és sajátos helyi klasszicista ízzel is telítődve, általánosnak is mondhatóan jelentkeznek.

A faoszlopok gyakori meszelése, de még inkább tapasztása, egyben az oszloptörzsek vastagodásával jár. A faoszlopok és az alátétlemezek egyidejű tapasztása a nyers, szögletes pallók formáját is meglágyítja, s a vastag, szalmás, törekes tapasztás és az évenkénti többszörös meszelés, akaratlanul is egy »paraszti oszlopféjezet« kialakításával jár. Lényegesen hozzájárul még ehhez az a szerkezeti megoldás is, amikor az aránylag kiskeresztmetszetű, karcsú faoszlopot, faszögekkel is megerősített sodort szalmakötéllal csavarják körül s ezután tapasztják, majd meszelik. A tapasztással, az agyagos péppel vastagra hízlalt szalmafonatok a faoszlop merevségét jórészt eltűntetik, lágy felületet képeznek s a tapasztott, meszelt sárfalú lakóház egységes homlokzati kiképzésébe ezáltal még szervezettebben illeszkednek be. Az agyagos szalmafonat éppen könnyű alakításánál fogva, sajátos formálást tesz lehetővé: turbánszerű, gömbfejezetek jelennek meg a tapasztott faoszlopokon, vastag, kettős-hármas gyűrűtagozatok, amelyek inkább a népi díszítőmód egyéni alakítási kedvét és készségét jelzik, semmint bármiféle stílusteremtésre valló uta-

lást.³⁰ A tapasztott és meszelt faoszlopok teljes vagy csupán egyes részeinek a befestése, az egyes részletek — a lábazatok, alátétlemezek stb. — erőteljesebb hangsúlyozása ugyancsak a népi díszítőmód tartozéka.

Az elmondottak a Nagyikunság párososzlopos, »ikeroszlopos« és falazott oszlopos és pilléres tornácaira egyaránt vonatkoznak. Az ikeroszlopos tornácoknál, amelyek elsősorban a Nagyikunság nyugati részére jellemzők, az oszlopok párosával tartják a szemöldökgerendát, a kiváltógerendát. Az ikeroszlopok lábazat nélkül, vagy alátétlemezen nyugodva, védőlábazattal is körülfogva épülnek, felső részükön, a szemöldökgerendánál, mintegy az oszlopfejeknek megfelelően alátét pallókkal. A rendkívül karcsú arányú ikeroszlopos tornácok részben az osztatlan falsíkban helyezkednek el, a lakóház két szélső helyiségével közrefogva, hangsúlyozott keretezésbe is foglalva, s a tornác kiváltógerendája még külön, erőteljesen is ki van emelve. A tornác két szélén az oszlopsor féloszloppal kezdődik; ugyanazok a tagozatok ismétlődnek meg mindkét oldalon, azzal a különbséggel, hogy amíg a tornácnyílás közepén álló ikeroszlopok anyaga tapasztott fa, addig a tornác két szélén lévő féloszlopok mindig sárból, vályogból vannak alakítva.

Az ikeroszlopok ütemes, hangsúlyozott ritmusú megismétlődései ritkább vagy sűrűbb — egyenlőtlen — oszlopállással, egyes és kettős oszlopok váltakozásával, a Tiszavidék, a Nagyikunság nyugati részének »klasszikus« tornácát alkotják. De ennek a »klasszikus« tornácmegoldásnak az eredete ugyancsak a Nagyikunságra jellemző építési anyagoktól függő szerkezetből adódik; e vidék építési módjára jellemző függőleges tartó és vízszintes áthidaló szerkezetek alakították ki.

A tornácok szemöldökgerendái, súlyosabb megterhelés esetén, a szokatlanul magas felfalazás terhe alatt is, meghajoltak. A nagyikunsági lakóházak, főleg a módosabb gazdaházak ugyanis feltűnően magasra épültek. A fődem, a tornác feletti felfalazás, a padlás belsőterével együtt főleg a szemestermés raktározására szolgált a múltban; a magtár szerepét is betöltő felfalazott belsőter szellőztetésére négyszögletes vagy kerek kis ablakokat is építettek. A szokatlanul magas felfalazás, a vastag vályogréteg, valamint a termények raktározása, mint előre nem látott tetemes súlytöbblet a lehajló kiváltógerenda, a szemöldökgerenda újabb és megfelelő alátámasztását kívánta meg.³¹

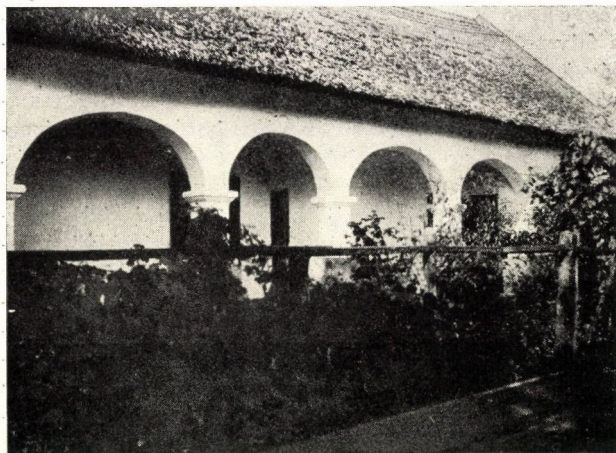
Ez az alátámasztás természetesen a meglévő és megerősített, elégtelennek bizonyult tornácoszlop kiegészítésével, pótlásával járt együtt, s a kezdete, illetőleg a megjelenése, általános elterjedése csupán a XIX. század második felétől számítható, az alföldi árvízmentesítés utáni időkben, a szemtermelés egyre fokozódó és nagyarányú elterjedése kezdetével. A gazdálkodás adottságai következtében, a technikai kényszerűség — a kiváltógerendák megfelelő alátámasztása, a tartószerkezet megerősítése — váltotta ki a párososzlopok, az »ikeroszlopok« alkalmazását. Ez a valójában nem stílusbeli kíváncsi és szükséglet ugyan a továbbiakban, a XIX. század második felében, ha nagyarányú késéssel is, a klasszicista stíuselemeket is magába vonzotta és sajátos népi, nagyikunsági »klasszicista« jellegűvé is változtatta. A klasszicista jelleg sokféle részlete, forma-



14. Biharnagybajom. Parasztház, faoszlopos, falazott mellvéddel épült tornáccal.

eleme ezzel egyidejűleg és függetlenül is feltűnt ugyan a nagyikunsági népi építészetben, de jelentősége, egyetemes hatása nem csupán a tudatos stíluselemekre válhatott általános erősségűvé. Bár tagadhatatlan, hogy az egyes lakóházak végigmenő páros, ikeroszlopos tornácainak kiképzése — a lakóházak homlokfalainál sokszor hármassal, egybeépített oszloppal — a klasszicizmus tudatos és iskolázott, vagy ezzel sok esetben egyenértékű ösztönös és jó érzékű gyakorlati megfogalmazásban is készülhetett. Oly mértékben és oly kiforrott egységben, hogy valóban joggal magyarázhatjuk, joggal érezhetjük és mondhatjuk: a Nagyikunság és nyugati szomszédsága legszebb építőeleme, a megejtő bájú, empir hatásúnak is érzett sudaras, karcsú párososzlopos, »ikeroszlopos« tornác.

A tornácoszlopokkal ellentétben, a pillérek zömök, vaskos formáikkal már eleve a vályogfalazatot sejtetik. A négyszögletes, falazott pillérek zömökségét a vaskos lábazatok még inkább kiemelik, bár ezek között is nem egy széparányú, formás, helyes építészeti érzékkel tagolt, pillért, pillérsort is megfigyelhetünk. Rendkívül jellemző sajátosságuk a nagyikunsági falazott pillérek-



15. Tiszaszentimre. Parasztház, agyagos tapasztással félkörívesse formált tornáccal.

nek, hogy a pillér-, az oszlopfejezet nem minden esetben csatlakozik a kiváltógerendához; nem mindig érintkezik a kiváltógerenda alsó síkjával: láthatólag csupán díszítés céljából készültek, s nem szerves tartozékai a pilléreknek. A vályogból rakott vaskos és zömök, ritkán sokszögletű pillérek, a télgából falazott s jóval karcsúbb oszlopok és pillérek elterjedése a Nagy-kunságban ugyancsak a XIX. század második felében vált általánossá, tehát már jóval a klasszicista stílusalakítás utáni időben. A pillérek és részleteiken megfigyelhető formák és alakzatok révén mindezeket az alakításokat már inkább az *eklektizmus* körébe vonhatjuk, azzal a megjegyzéssel, hogy összhatásukban szinte kivétel nélkül mégis klasszicista ízeik, mintha a klasszicizmus egy sajátos helyi, ha szárazabb és merevbb megfogalmazását is nyújtának. A Nagy-kunságban, ellentétben a Kis-kunsággal, ahol a közvetlen pesti és a helyi irányító központok jól kitapinthatók a XIX. század első felében, Karcagon és környékén a XIX. század második felében úgy látszik a helyi kismesterek, pallérok és »iskolázott« kőművesek az inaséveikben megismert mintalapok és elcsesett formák részleteit alkalmazták — az egyre nagyobb-ütemű városiasodás mellett, s annak kétségtelen hatására is, a helyi igények nagymérvű kielégítésére — erőteljes, zömök oszlopokkal, vaskos pillérekkel és száraz, élesen tagozott homlokzataikkal.

Jóval stílusbiztosabb emlékeket figyelhetünk meg Kunhegyesen, feltehetőleg a nagyméretű, karzatos református templom és a környékén gyakoribb kúriák közvetlen hatásaként. A kunhegyesi — s jóformán még alig vizsgált, alig ismert — népi építészetben a lakóházak tornácai, formásabb és arányosabb oszlopaikkal, közelebb állnak, a közvetlen mintaképekhez.

A Nagy-kunságban eléggé ritka boltíves tornácok nem igen mutatnak jelentősebb építészeti hagyományt; sok esetben a lekerekített szögletes boltívek az egykori könyökfás — a korábbi kecskelábas szerkezetű — tornác oszlopok vastag agyagos tapasztását, az eredetét, formázását, alakítását is sejtetik, bár nem egy esetben jó arányú, hangsúlyozott, keretezett, záróköves megoldású tornácívezetek is előfordulnak.

A nagy-kunsági népi építészeti klasszicista jellegének, a táj sajátos arculatának behatódó és közelebbi vizsgálata, részletesebb elemzése: tervszerű építészeti gyűjtése és felmérése bizonyára még élesebben megvilágítaná a felvetett kérdést. A táj politikai és társadalmi adottságai, a hagyományos népi építészet és építésmód, a vidékre jellemző építőanyagok és azokból adódó szerkezeti formák és alakítások mélyrehatóan meghatározták a nagy-kunsági népi építészet sajátos vonásait. Olyan erősséggel, hogy a klasszicizmus letagadhatatlan hatása, a *hagyományos építőrend alapján kialakult tartószerkezetekkel*, mintegy építészeti adottságokkal, minden különösebb nehézség nélkül is tartós és szerves egységet alkothattak. A klasszicizmus számára, a klasszicista formák nagyrészt, a hagyományos népi építészet tornácoszlopai kellő alapot, kellő vázat nyújtottak. A karcsú, sudaras oszlopok, a zömök pillérek, az egységes, jóarányú és jótagoltságú tornácok a klasszicizmus formái megoldásához a klasszicista jelleg számára tartós és biztos alapul szolgáltak. A nagy-kunsági népi építészet klasszicista jellegű emléktanyájában éppen ez a

szerencsés kettősség, a népi hagyományos építészeti — szerkezeti — adottságok, valamint a történeti stíuselemek egysége a legjelentősebb. A hagyományos népi szerkezet és a klasszicizmus egyes stíuselemei szerencsés és művészi együttesében, egységében, egyidejűleg — bizonyos mértékig — a kölcsönös átvétel is megfigyelhető.

A népi életforma, a gazdasági változás és alakulás következtében újabb építőanyagokat ismer meg, s ezáltal a hajlékát is újabb formai megoldásokkal építi. A népi műveltség korábbi állapotából kilépve, már a hagyományosnak is joggal vélt népi építészetből is magasabbra, messzebbre tekint; tágabb horizonttal, korának stílusában, a klasszicizmus formáival díszíti hajlékát. A nagy-kunsági népi építészeti klasszicista jellegének sommás vizsgálata a továbbiakban egyúttal még arra a kérdésre is felhívja a figyelmet, hogy a népi építészet kötöttebb keretéből — stílusából — kilépve, alakulva és fejlődve, elsősorban is mi ragadja meg a képzetét, mik azok a formai alakzatok, részletek, amelyeket elsősorban igényel és magáénak vall, s hogyan válhattak a klasszicista oszlopok, pillérek alakításai szerves részeivé a helyi népi építészetnek. A szűkebb táj, a Nagy-kunság népi építészetének a vizsgálata sok esetben még arra is világos választ nyújt, hogy a — bizonyos ízléskéséssel — megismert, »szemmel lopott« áhított szép, az építetők, az építők kezén hogyan alakult, mit hagyott el és mit tartott meg belőle: mit és hogyan változtatott rajta, hogy valóban népivé, sajátjává alakuljon.³² Mindezekre a kérdésekre részben már válaszoltunk a fentiekben, s a megismerés, a ráismerés, az átvétel idejét is megállapíthattuk: a XIX. század második felét. Jókora ízléskéséssel, s bizonyára megfontoltsággal, egy-két emberöltő kellett ahhoz, hogy a hagyományos népi építőanyagok és szerkezeti megoldások a klasszicista stílus jegyeivel együtt sajátos helyi, ízes és zamatos egységbe élelődjének. A Nagy-kunság népi építészetének a jelentősége éppen abban rejlik — ami a magyar klasszicizmusra is leglényegesebb — hogy logikus egyszerűséggel, az anyag, a szerkezet és a forma elválaszthatatlan egységével, a magyar, az alföldi tájba beillő és jellegzetes helyi építési formát, művészeti alkotásokat hozott létre.

VARGHA LÁSZLÓ

JEGYZETEK

¹ Györffy István: A nagy-kun tanya. Népr. Értesítő. XI. 1910. 129—148. 1. — Györffy István: A Nagy-kunság és környékének népies építkezése. Népr. Értesítő. IX. 1908. 1—18., 153—166. 1., X. 1909. 30—40., 65—78. 1. (A továbbiakban: Györffy I.) — Györffy István: Az alföldi parasztház. Tér és forma. II. 1929. 17—23. 1. (Györffy II.) — Vargha László: A tálalmási tanyák építkezése. Adatok a nagy-kunsági népi építkezéshez. Bp. 1940. — Miskolczy László — Vargha László: A Nagy-kunság vidék népének építésze. Bp. 1943.

² Miskolczy—Vargha i. m. XX—XXII. 1. — Borbíró Virgil: A magyar klasszicizmus építésze. Bp. 1948. 8. 1.

³ Borbíró i. m. 8. 1. — A magyar klasszicizmusra vonatkozóan alapvető: Zádor Anna — Rados Jenő: A klasszicizmus építésze Magyarországon. Bp. 1943. — Zádor Anna: Magyar építészet-történet. Bp. 1952. Mernöki Továbbképző Intézet Bp. 1952. — Kardos György: A magyar klasszicista építészet. Bp. 1953. — Rados Jenő: A magyar klasszicista építészet hagyományai. Bp. 1953. — Zádor Anna: A magyar klasszicizmus építészeinek társadalmi helyzete. Bp. 1953.

⁴ Imrényi-Szabó Imre: Öreg udvarházak. Régi kuriák és parasztházak Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegyében. Bp. 1944. — Imrényi Imre: A klasszicizmus stílusváltozatainak kifejlődése a Kiskunság építészetében. Magyar Építőművészet. I. 1952. 67—71 l. — Kathy Imre—Szentkirályi Zoltán: A XIX. század elejének köznemesei építkezései. Magyar Építőművészet. I. 1952. 248—252 l.

⁵ Imrényi i. m. 68 l.

⁶ Erre vonatkozólag l. Imrényi-Szabó i. m. — Imrényi i. m. valamint Kathy—Szentkirályi i. m. Mindhárom tanulmány kitűnő képanyagával, felmérései rajzaival jó áttekintést, s hű képet nyújt a Kiskunság klasszicista építészetéről.

⁷ Illéssy János: A Jász-Kunság eladása a német lovagrendnek. Századok. XXXIX. 1905. 22—39., 138—157. l. — Gyárfás István: A Jász-kunok története. I—IV. Kecskemét, Szolnok, Budapest. 1870—1885. — Nagy Lajos: A Jász-kun birtokviszonyok fejlődése és jogi alapja. Karczag. 1878. — A Jász-kunokat a neoaquistica-commissió kezdeményezésére I. Lipót császár 1702. III. 22-én, 500.000 arany vételárért eladta a német lovagrendnek.

⁸ Kele József: A Jász-Kunság megváltása. Bp. 1903. — A Jász-kunok, hosszas tárgyalások után, súlyos anyagi áldozattal, Mária Terézia 1745. V. 6-i privilégialis oklevele alapján, 500.000 forintért és még más járulékkért váltották vissza szabadságukat.

⁹ Györffy I. i. m. 7. l.

¹⁰ Palugyay Imre: Jász-Kun kerületek s Külső Szolnok vármegye leírása. Pest. 1854. — A kerületi székház és pedig mind a három kerület (Jászág, Nagykunság, Kiskunság) köz törvényhatósági székháza Jászberényben volt. 45—46. l.

¹¹ Genthon István: Magyarország műemlékei. Bp. 1951. 418—419. l. — Komáromy József: A Jászberényi Nagyboldogasszony-főtemplom építéstörténete 1805-ig. A Jászberényi Jász-múzeum Évkönyve. 1937. 60—74. l. — Komáromy József: Polláck Mihály Jászberényi városházterve és a városháza építéstörténete. Adatok Jászberény múltjából. Jászberény. 1939. 1—17. l. — Komáromy József: Adatok Jászberény XV—XIX. századbéli építészetéhez. A Jászberényi Jász-múzeum Évkönyve. 1938—1943. Jászberény. 1943. 162—178. l. — A kérdés egyetemes és átfogó összefoglalása, értékelése Zádor—Rados i. m. 59., 217., 220., 338. l.

¹² Rabel Carolus az 1827. évi VII. törvénycikk alapján készült országos összeírásban — Gyöngyös N^o 249. 20. oldal bejegyzéssel — szerepel. — Kapossy János: Építők, szobrászok, festők és grafikusok Magyarországon 1828-ban. Művészettörténeti Értesítő. 1952. 133—140. l. (137. l.) — Genthon i. m. 418., 420., 424. l. — Zádor—Rados i. m. 212., 217. l. — Lyka Károly: Rabl (Rabel, Rábly) Károly építész. Magyar Művészet. XI. 1935. 135—136. l. — Lyka Károly: Magyar művészet. 1800—1850. Bp. 1942. 300., 393. l.

¹³ Karczag városképi és műemléki vizsgálata. 1952.

¹⁴ Györffy István: Nagykunsági krónika... Karczag. 1922. 90—100. l.

¹⁵ Györffy I. i. m. 33—37. l. — A Nagykunság és a szomszédos vidék népi építészetének egyezése és elkülönülése v. ö. még, Banner János: A békési magyarság népi építkezése. Népr. Értesítő. XII. 1911. 129—143. l. — Bartucz Lajos: Adatok a nagy

magyar Alföld népies építkezéséhez. Népr. Értesítő. XI. 1910. 32—35. l. — Ecsedi István: A debreceni népi építkezés. Népr. Értesítő. XIII. 1912. 157—194. l. — Nyárády Mihály: A Nyírség nemesházai. Népr. Értesítő. XXVII. 1935. 46—58. l. — Szűcs Sándor: A sárréti nádház és élete. Népr. Értesítő. XXXV. 1943. 133—149. l. — Zoltai Lajos: Vázlatok a debreceni régi polgár házatájáról. I. A lakóház külseje és részei. A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1937. 137—174. l.

¹⁶ Ecsedi István—Nyilas-Kolb Jenő: Debreceni Képeskönyv. Bp. é. n.

¹⁷ Szolnok városképi és műemléki vizsgálata. 1951.

¹⁸ Genthon i. m. 422. l.

¹⁹ Genthon i. m. 422., 424. l. — Zádor—Rados i. m. 219. l.

²⁰ Turkeve városképi és műemléki vizsgálata. 1952. — Mezőtúr városképi és műemléki vizsgálata. 1952.

²¹ Nyárády Mihály: A Nyírség nemesházai. Néprajzi Értesítő. XXVII. 1935. 46—58. l.

²² Erre a kérdésre és a továbbiakra, a vonatkozó példákra és összehasonlításokra általánosságban utalunk Györffy I. i. m., Miskolczy—Vargha i. m., valamint Imrényi—Szabó i. m. ábra és képanyagára.

²³ Karczag 1836-ban készült térképén még a tűzvész és a későbbi szabályozás előtti állapot van feltüntetve. — Györffy István: Magyar falu — magyar ház. Bp. 1943. 63. l. — Karczag város belterületének 1902-ben készült és 1938-ban javított és újból kiadott szabályozási térképe már a tűzvész utáni szabályozott állapotot mutatja. Ez a rész a város V. kerülete.

²⁴ Bátky Zsigmond: Építkezés. Magyarság Néprajza. I. K. 169. l. (1. kiad.) — A továbbiakban még a népi építészet, a magyar parasztház tornáca kialakulására és fejlődésére nézve hasznos útbaigazítást és áttekintést nyújt, Bierbauer Virgil: A magyar építészet története. Bp. 1937. 183—187. l. — Bierbauer Virgil: Szempontok a magyar ház kutatásához. II. Tér és forma. XIII. 1940. 222—226. l. — Borbíró Virgil: A magyar ház tornáca. Építés—Építészet. III. 1951. 36—42. l. — Tóth János: A magyar falu építőművészete. Szombathely. 1945. 33—39. l.

²⁵ Györffy I. i. m. 33. l.

²⁶ Cs. Sebestyén Károly: A szeged-vidéki parasztház és az alföldi magyar háztípus. Népünk és nyelvünk. V. 1933. 56—69. l. — Cs. Sebestyén Károly: Új háztípus a magyar Alföldön. Népünk és nyelvünk. XI. 1939. 121—126. l.

²⁷ Vargha i. m. 49. l.

²⁸ Bátky Zsigmond: Építkezés. Magyarság Néprajza. I. Bp. é. n. 159. l.

²⁹ Györffy I. i. m. 36. l.

³⁰ A Kiskunságra vonatkozóan v. ö. Imrényi—Szabó i. m. 21., 56., 57., 71. l.

³¹ Györffy II. i. m. 122. l. — Az Alföldön, a Nagykunságban a csővestengeri termést általában a padláson elterítve tartották; egy-egy padlásra jó sok métermázsát raktak fel.

³² Ezzel a kérdéssel kapcsolatosan v. ö. Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem földadatai. M. T. A. II. Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei. II. K. 1. sz. Művészet-történet. 17., 20. l.

A XIX. századi magyar szobrászat története egészében még feldolgozatlan. Művészeti íróink a két-három kiemelkedő szobrászon kívül feltűnően keveset foglalkoztak a többiekkel. A feldolgozástól talán azért tartózkodtak, mert hazánkban e korban a szobrászat fejlődése a többi művészetnél — az építészetnél, a festészetnél és főként az irodalomnál lassúbb ütemű volt és szerényebb tehetségeket termelt. De kialakulását és társadalmi szerepét vizsgálva nem lehetünk közömbösek a kisebb mesterek iránt sem, akik a nagy egyéniségek — Ferenczy István, Izsó Miklós és Strobl Alajos — között a fejlődés apró, de lényeges láncszemeit alkotják.

A század első mestereinek munkássága szorosan kapcsolódik a reformtörekvésekhez. Kazinczy Ferenc az irodalmi felvilágosodás nagy alakja, a nemzeti öntudat kialakításában fontos szerepet szánt a magyar szobrászatnak. Később a fiatal nemzedék képviselői határozottan a nemzeti eszmék kifejezését követelték szobrászaiktól. Történelmünk nagy alakjairól emlékszobrokat szándékoztak felállítani, hogy népünk nemzeti öntudatát ezekkel is fejlesszék. Az újabb művészettörténeti irodalom a történelmi festészet és litográfia területéről vett példákkal már körvonalazta a XIX. században készült történelmi ábrázolások haladó szerepét.¹ E problémához csatlakozik a jelen tanulmány, melyben a történelmi kisplasztika fejlődését vizsgáljuk. Szobrászatunknak ezt az ágát főleg a már említett kisebb mesterek képviselték, és munkásságuknak a nemzeti öntudat fejlesztésében fontos szerep jutott.

A nyugateurópai országok művészetében a történelmi témák ábrázolása szorosan kapcsolódik a romantikus ízléshez. Ez a jelenség a magyar képzőművészetben is megfigyelhető, de nálunk politikai-gazdasági adottságainkból következőleg részben másként alakult a helyzet. A hazai történelmi ábrázolások már a reformkorban, de leginkább az elnyomás éveiben a nemzet függetlenségéért vívott harccal fonódtak össze. A romantikus fejlődés a nyugateurópai országokban sehol nem volt áthatva annyira a nemzeti eszméktől, mint hazánkban, erre célzott Lyka Károly is, mikor a kor magyar művészetét igen találóan »nemzeti romantikának« nevezte el.

Már klasszicista szobrászatunkban gyakoriak a magyar történelem és a kor nagy magyarjairól készült ábrázolások, melyek az unalmas mitológiai témákat háttérbe szorították. Ez a törekvés határozottan megmutatkozott első nagy XIX. századi szobrászatunknál, Ferenczy Istvánnál, aki a múlt és saját korának kiemelkedő alakjairól akart emlékszobrokat készíteni, levelei szerint azzal a céllal, hogy megteremtse a magyar szobrászatot, és hogy az ábrázoltakat a nemzet elé példának állítsa. Tervezett emlékszobrai közül elsőként Mátyás-

király hatalmas méretű lovasszobrát szándékozott felállítani de tervei a hivatalos körök közömbössége, a pénzhány és a művészi fogyatékoságok miatt megbuktak. Az első köztéren felállított emlékszobor a szabadságharcot vérbefojtó Hentzi tábornok emléke volt, melyet Hans Gasser osztrák szobrász készített 1851-ben.² A hazafias történelmi ábrázolásokra e korban csak a kis méret adott lehetőséget. Majdnem minden történelmi kisplasztikánk tanulmány vagy vázlat egy-egy nagyméretű műhöz, mely soha nem készült el. Szobrászaink többsége nagyméretű szobor készítésére alig vagy egyáltalán nem kapott megbízatást, ezért tehetségük a kisplasztika terén bontakozott ki. Alexy Károly, Schossel András, Czélkúti-Züllich Rudolf, Faragó József és Dosnyai Károly kénytelenek voltak lemondani emlékművek készítéséről, és így több munkájukat már eleve kisméretűnek tervezték. A nemzet polgárai, ha már nem állíthattak nagyjaiknak köztéren emléket, szívesen helyezték el otthonaikban azok kisméretű emlékszobrát.

A XIX. századi történelmi kisplasztikánk emlékanyaga nagyrészen elveszett, vagy ismeretlen helyen lappang. A mai kutató legtöbb esetben szobrok helyett csak szókszavú adatokat talál, ezért a jelen téma feldolgozása a teljesség igényével nem valósítható meg.

A korabeli művészeti kritikák évtizedeken át sürgették a történelmi ábrázolások készítését. A folyóiratokban állandó buzdtással találkozunk, mely művészeinket e témák feldolgozására sarkallta. Kemény bírálattal illették az olyan tárlatot, ahol nem érvényesült eléggé a »nemzetiség szempontja«, ahol csendélettel és a festészet többi »alárendelt« ágával volt tele a kiállítás. E kritikai megnyilatkozásokban megmutatkozik a kor haladó rétegeinek igénye a magyar történelemből vett témák ábrázolása iránt.³ A haladó polgárság mellett az arisztokrácia körében is akadtak néhányan, akik fontosnak tartották ezeket az ábrázolásokat. Gróf Gyulay Lajos, külföldi utazgatása alkalmával 1844-ben találkozott Rómában Czélkúti-Züllich Rudolffal, megdicsérte ugyan a művész készülő Apolló-sobrát, de arra bízta, hogy válasszon valami magyar történelmi tárgyat, pl. Zách Klára tragédiáját, s a szobrot küldje fel a pesti múkiállításra.⁴

Alexy Károly (1823—1880) 1844-ben egy kisplasztikai sorozatot tervezett, mely magyar hőseket ábrázolt volna, de megrendelés hiányában csak a sorozat első darabja, a Mátyás szobor készült el, (1. kép) néhány példányban el is adta. Lehetséges, hogy emlékmű modellnek szánta, erre következtethetünk abból, hogy 1844-ben Pozsonyba vitte, ahol a rendek tábláján az elnöki szék mögötti emelvényen helyezte el. A hírek szerint sok csodálója volt, a sajtó is felfigyelt rá. Az »Életképek«-ben Henszmann Imre nagyobb terjedelmű cikke foglalkozik a

szoborral, sőt fába metszett képét is közli.⁵ A vázlat-szerű kisminta nagyméretű kivitelezéséről szó sem lehetett — Ferenczy István sokkal értékesebb Mátyás-szoborterve is ezekben az években bukott meg. — Alexy szobrának egy bronzpéldánya a Szépművészeti Múzeumba került. A királyt díszes talapzaton állva, vitézi öltözetben, jobbkezelével oszlopra támaszkodva ábrázolja. Az oszlopon lévő sisak, buzogány és könyv a hadvezért és a tudóst szimbolizálja. Az alak testtartása erőtlen, kifogásolható még az arányok eltolódása és az aprólékos kidolgozás. Legszembetűnőbb fogyatékosága, hogy aránytalanul nagy az arc a kicsi a lábfej. Mátyást korhű öltözet helyett a gótikából és a barokkból kölcsönzött jelmezbe öltöztette. A talapzat első és hátsó oldalán lévő haditőrőfeák gótikusak, úgyszintén a háromfülkés oszlop is, amelyre a király támaszkodik. A fülkében lévő szoborcákák szépen kidolgozottak. A szobor legszebb része az arc első nézete, mely a keménykezü uralkodót idézi emlékeztünkbe. A szobor többi nézete formailag gyenge. A már említett hibákat a korabeli kritika nem bírálta elég élesen, örültek, hogy a szobor magyar királyt ábrázol és így sikere lett. Művészettörténeti szempontból is jelentős munka, a magyar szobrászat történetében egyik első korai példa, mely felfogásában romantikus szempontokat követ. Dunaiszky László is készített történelmi ábrázolásokat. Az egyik alabástromból faragott kisméretű szobra, mely csak írott forrásokból ismert, Hunyadi László és Czillej párviadalát ábrázolja.⁶

A történelmi témák készítésére serkentőleg hatott az 1846-ban megalakult Szoborcsarnokot Létesítő Egyesület, mely a haza nagy fiainak emléksobrokból való megörökítését tűzte ki feladatául. Hunyadi János szobrát tervezték elsőnek.⁷ Elkészítésével kapcsolatban Ney, az egyet titkára közölte a szobrászokkal, hogy »...a művészeknek szabad kezét engednek, azonban az Egyület annyit megkíván, hogy a hősnek méltóságos arcán ünnepélyes magasztosságnak és szíveket hódító bizalomnak kell kifejeznie lenni, párosultan a honszeretetnek megtestesült szellemével — mert csak akkor szabadulhat meg idegen átoktól, úgymond a hazai művészet, ha nem leszünk sápadt utánzóik külföldi történetek és példaképeknek, amelyek nemtőjét meghódítani egy magyar művész sem fogja tudni.«⁸ Az Egyület felhívására a Rómában tanuló Czélkúti-Züllich Rudolf (1813—1890) 1846. novemberében Hunyadi Jánost ábrázoló szoborvázlatot küldött haza. Ez meglehetősen szigorú kritikát kapott, s a művészt ezután új minta elkészítésére szólították fel. A másik kisminta 1847. márciusára készült el, a kormányzó esküjét letevő Hunyadi Jánost álló alakban ábrázolja, amint jobblábát összetört török fegyvereken nyugtatja. A kritika dicséri a szobrot, kiemeli, hogy Züllich gondolkodó művész s tárgyát méltó szempontból fogván fel, ezt elég ügyességgel, méltó alakba is öltöztette.⁹ A szobor a Műegylet 1855. évi kiállításán feltűnést keltett,¹⁰ de a legnagyobb lelkesedés közepette sem sikerült a nagyméretű elkészítéséhez szükséges pénz előteremtése. Ez talán előnyére is vált a szobornak, mert Czélkúti kispasztikai nagyméretű munkáinál általában sikerültebbek. A tervezett szoborcsarnok ugyan nem valósult meg, de Hunyadi János kissozobrából Rózsavölgyi és Wagner műárusoknál hét forintjával néhányat eladtak,¹¹ s előzőleg árusították már az említett Ferenczy István-



1. Alexy Károly: Mátyás király 1844, bronz. Budapest. Szépművészeti Múzeum.

féle Mátyás emlékszóbor-kisvázlatát is.¹² Az érdeklődés akkora volt a Mátyás-szobrok iránt, hogy a külföldi szobrászok is foglalkoztak készítésükkel; így Wiedemann M. müncheni szobrász 1841-ben a Műegylet kiállításán bemutatta Corvin Mátyás lovag szobrát.¹³ A magyar művészet haladó jellegét és társadalmi szerepét politikusaink közül legjobban Kossuth Lajos értette meg. A hazai művészet ügyét segítette az 1844-ben megszervezett Védegylettel is.¹⁴ A mozgalom hatására több kispasztikusunk tért haza külföldi tartózkodásából. Ugyanekkor a sajtó is sokat foglalkozott a hazafias témák ábrázolásának problémájával. A »Pesti Divatlap« fontosnak tartotta a pályázat kérdését, az egyik 1844. évi számában a következő olvasható: »Minden pesti műkiállításnál többet érne, nagyobb haszonnal volna, ha a Műegylet évenként jutalmakat tenne ki csupán nemzeti, leginkább történeti tárgyú művekre és e célra belföldieknek kívül senki sem pályázhatna.«¹⁵ Műkereskedőink között is akadtak néhányan, mint Rózsavölgyi és Wagner, akik elsősorban a magyar kispasztikusok munkáit árusították. A Védegylet s a nemzeti eszmék hatása a Műegyletben is érvényesült, s 1846—48-ban már főleg magyar szobrászok munkái kerültek kiállításra.¹⁶ A hazai fejlődéstől nem szakadtak el a külföldi akadémiákon tanuló szobrászfiataljaink sem. A Mün-



2. Alexy Károly: gr. Batthyány Lajos, 1848, ezüstözött bronz. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

chenben tartózkodó Faragó József (1821–1885) gipszből elkészítette »Magyarország felvirágozása« című munkáját és hazaküldte a Műegylet 1847 évi kiállítására.¹⁷ A nemzeti tematika művelése mellett azonban szobrászaink hazafiságának ékeesebb bizonyítéka, hogy közülük többen részt vettek a szabadságharcban: Alexy Károly honvédtiszt volt, Faragó József honvédként harcolt, a 17 éves Izsó Miklós vitézségével kitüntette magát. Az ellenforradalom üldözte őket; Alexyt állítólag Batthyány mellszobrának (2. kép) elkészítése miatt hónapokra bebörtönözték, majd kiszabadulva, az emigránsok csoportjával Londonba költözött.¹⁸ Izsó Miklós pedig hónapokig a Bükk-hegységben bujdosott, mint katonaszökevényt körözték.¹⁹

A szabadságharc leverését követő ellenforradalmi diktatúra mindent elkövetett, hogy népünkben kiölje a nemzeti érzést. A kíméletlen elnyomás azonban nem törte meg szobrászainkat, sőt fokozta hazafias érzésüket, mélyebb, politikusabb tartalmat adott a történelmi kompozícióknak. Izsó Miklós (1831–1875) azokban az években mintázta első magyarruhás terrakotta figuráit és a Búsuló juhászt, mikor a magyar ruha viseléséért meghurcoltatás s esetleg börtön járt. Az első kisplasztikái

között szerepel a »Haldokló Petőfi« (3. kép). A művész diákéveiben találkozott a költővel, rajongója volt. Petőfi halálának megmintázásánál a költő ismert verse ihlette: »Ott essem el én a harc mezején.« Földhányásszerű talapzaton, jobbkarjára támaszkodva fekszik a halálos sebet kapott költő, balkezevel megragadja kardját, de feje erőtlenül lehanyatlik. Izsó a szabadságharcban szerzett élményeit számos változatban örököltette meg. Fiatalkori munkái közé tartoznak a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében lévő honvédfejek (4. kép).²⁰ Mindegyik más-más alakot ábrázol. A művész valószínűleg egykori bajtársainak hú arcvonásait mintázta meg bennük. Két kisméretű terrakotta szobra haldokló honvédek ábrázol. Kompozíciós megoldás szempontjából feltűnően hasonlítanak a »Petőfi halála« című munkájához. Az egyik, a »Haldokló honvédtüzér« földön fekszik, feje alatt ágyúcső; a másik szobor jobbkeze támaszkodó, s jobboldalán fekvő zászlótartót ábrázol, aki lobogóját vérző keblére szorítja, mellette a földön kettétört kardja hever. Ez utóbbi szobra komoly feltűnést keltett, a Vasárnapi Újság rajzban közli a képét s többek között a következőt írta róla: »Nem csak egy honvéd, hanem az egész honvédség s egész önvédelmi harcunk van ábrázolva e megtört és mégis oly magasztos alakban. A hősi küzdelem, mely csak akkor bukhatik el, ha kardjának markolata kezébe törött s zászlaját, melyért küzdött, tört nyelével, tépett szárnyával még akkor is kebléhez szorítja, ez honvédelmi küzdelmünk jelleme, egész története.«²¹ Izsó utolsó évszámmal jelzett (1869) honvéd ábrázolása a »Sebesült zászlótartó« (5. kép). Lehajtott fejjel és fájdalmas lépésekkel halad előre, jobbkeze fel van kötve, baljában törött nyelű lobogót tart, mely gyászlepelként borul a vá lára. A leverett szabadságharc iránti fájdalmat megalapozóan érzékelteti ez a kis szobor, mely a kiegyezés után két évvel készült. Izsó ezt a munkáját a marosvásárhelyi honvédszobor pályázathoz készítette, azonban a hivatalos körök elégedetlenek voltak tervével.²² Politikailag veszélyesnek találták a szobor erőteljes realizmusát s ezért nagyméretű elkészítését és felállítását megakadályozták. Izsó honvéd ábrázolásait többnyire önmaga kedvteléséből készítette. Egyetlen példányt sem adott el belőlük, kiállításra is csak halála után, 1875-ben kerültek. Árpád vezért ábrázoló, vázlatosan kidolgozott terrakotta szobra (6. kép) is ekkor került nyilvánosságra.²³

Izsó kisplasztikái részben elpusztultak vagy ismeretlen helyen lappanganak. Néha azonban előkerül egy-egy nagybecsű munkája. Az Országos Szépművészeti Múzeum 1952 őszén megvásárolta II. Rákóczi Ferencet ábrázoló, szép, harmonikus kisméretű mellszobrát (7. kép), mely addig ismeretlen volt.²⁴

Izsó Miklós történelmi ábrázolásai a XIX. századi magyar történelmi szobrászat nagy értékei s egyben Izsó művészetében is a sikerültebb munkák közé tartoznak. Mindegyiken érezhető az élmény közvetlensége s a szerető rajongás az ábrázolt téma iránt. Szorosan kapcsolódnak a magyar történelemhez a társadalmi fejlődésért vívott függetlenségi harchoz.

Izsó szobrászati tevékenysége a magyar romantika korára esik. Romantikus szobrászatunknak ő a legnagyobb képviselője, de a kor külföldi művészetében sem találunk hozzá hasonló kisplasztikust. Ennek magya

rázata főleg az, hogy a magyar romantika kiszélesedése akkor következett be, mikor a nyugateurópai országok művészetében a valóságtól elfordult izmusok kezdtek kibontakozni. Például a francia romantika nagy szobrásza Carpeaux (1827—1875), akinek működése Izsóval egybeesik, élete második korszakában elvont dekoratív jellegű szobrokat készített. Ez elmondható az osztrák szobrászat romantikus képviselőjéről, Hans Gasserről is, aki Izsónak is mestere volt. A magyar romantika hőskora a Bach-rendszer diktatúrájának éveire esik. Ezért válhatott kisplasztikánk a nyugateurópai romantikus művészetnél sokkal nemzetibbé és ezért szolgálhatta a társadalmi fejlődést nálunk jobban, mint másutt. De Izsó mellett idősebb szobrászaink sem maradtak el a fejlődéstől. Munkásságuk a klasszicizmusból a romantikába vezet. E rugalmas fejlődésnek a legszebb példája Dunaiszky László (1822—1904), ki neves klasszicista szobrászcsaládból származott. Munkássága kezdetén a családi műhely hagyományait követte, majd hamarosan önállósította magát. A szabadságharcra emlékeztető ábrázolások az ő művészetében is gyakoriak voltak. A Múcsarnok 1878. évi kiállításán bemutatott két, harcost ábrázoló szobrot.²⁵ Az egyik (8. kép) kissé jobbraforduló, álló alak, sisakját tölgyfalevél koszorú ékesíti, jobb kezében

lévő kardját felemeli: lesújtani készül. Baljában pajzsot tart, ezen Magyarország címere látható. A másik szobor ennek a párja: (8. kép) »Nyugvó harcos«. Az alak kissé balra fordul, kezével a fatönkre támasztott egyenes kardjára dől, fejét fájdalmasan lehajtja. Dunaiszky László kisplasztikáin épületszobrászati megkötöttség érezhető, csak a szemközi nézetet dolgozta ki, mintha fal elé vagy fülkébe tervezte volna ezeket a szobraikat is. A harcosokhoz felfogásban hasonlít az álló Petőfit ábrázoló lendületes mozdulatú szoborvázlata, melyet valószínűleg emlékműnek szánt.

Alexy Károly is követte a romantika ízlését. A londoni emigrációból való hazatérésekor, 1861-ben az Erdélyi Nők Egyesülete kisméretű szobrot rendelt nála, mely Hungária és egy hozzásimuló fiúcska alakját ábrázolja. A téma magyarságát azzal is igyekezett hangsúlyozni, hogy Hungária vállára szűrfele köpenyt terített.²⁶ Ezen időben gróf Batthyány Lajosnétól is megbízást kapott, ki megrendelte nála férje álló szobrát. Alexy Barabás egészalakos képe után díszmagyarban, kb. egy méter nagyságban mintázta meg Batthyány alakját. A szobrot több példányban bronzba öntötték. Az 1867. évi párizsi világkiállításon is bemutatta, mely alkalommal a sajtó elismerőleg nyilatkozott róla. A szobor egy példánya



3. Izsó Miklós: Haldokló Petőfi, 1864, terrakotta, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



4. Izsó Miklós: Honvédfej. Budapest. Szépművészeti Múzeum.

a Fővárosi Történeti Múzeumba került. Alexy formakísztásának változása ezen a munkáján figyelhető meg legjobban. Míg az 1844-ben készített Mátyás szobornál a részletek aprólékos kidolgozására törekedett, itt most nagyvonalúan összefogott, lágy formákkal alakítja a figurát. Az anatómiai hibáktól eltekintve, ez a szobor Alexy sikerültebb munkái közé tartozik.

A zaklatott életű Züllich Rudolf munkássága második korszakában is készített történelmi kisplasztikákat. 1857-ben Tinódy Sebestyént ábrázoló szobrával lépett a nyilvánosság elé, azonban ez a szobra már hanyatlását jelzi; szembetűnő plasztikai fogyatékosága miatt sokszorosításra sem került.²⁷

Említésre méltó kisplasztikai tevékenységet folytatótt a Munkács mellett, Frigyesfalván működő vashámor mintázója, Schossel András is. Feltűnően kevés a szignált szobra. Munkái közül kiemelkedik a Műegylet kiállításán 1860-ban bemutatott szoborcsoportja, mely a haldokló Zrínyit Juranics karjaiban ábrázolja.²⁸

A század 1870. előtti korszakában működő szobrászaink kisplasztikai tevékenysége szorosan összefügg országunk gyarmati helyzetével. A kormányzat kevés pénzt fordított szobrászati célokra s ugyanakkor a jövedelmező megbízatásokat külföldieknek adták. A magyar szobrászok megrendelés hiányában kénytelenek voltak a külföldi mesterektől kőfaragást vállalni, nagyobb méretű

művek helyett pedig kisplasztikát készítettek. Többen: Czélkúti Züllich Rudolf, Dozsnyay Károly, Guttmann Jakab és Engel József idejük nagyobb részét külföldön töltötték. Ott próbálták megélhetésüket biztosítani.

Az elnyomtatás éveiben a kultúra terjesztése hazafias tett volt, mely a forradalmi szellem ébrentartását szolgálta. 1867. után más lett a helyzet, a hosszú ideig tartó nemzeti elnyomás miatt a haladó törekvések képviselői és pártfogói a művészet terén is megfogyatkoztak. A viszonylagos gazdasági fellendülés sokakat megtévesztett, a romantikus művészet tartalma egyre elvontabbá vált, elszakadt a valóságtól.

A romantikus ábrázolások közül több a betyárok életével foglalkozott. Alakjuk a népmesékben, irodalomban és képzőművészetben is gyakran összefonódott, a »szegénylegények« életével, akik a császári hadseregbe való erőszakos besorozás elől bújdosztak. A hazug romantikus szemlélet a kisplasztika terén is gyakran fordult a betyárok ábrázolásához. Egyidőben nagyon kedvelt volt Huszár Adolf: »Magát muzsikáló betyár«, a mai nevén: »Húzd rá cigány« című fahérmárványból faragott szobra. Huszár éveken át Izsó műtermében dolgozott, de Izsó hatásának a nép életét őszintén ábrázoló és a nemzeti eszméért küzdő szobrászatnak nem vált folytatójává. Az említett szobornál is csak a ruha magyaros jellege emlékeztet Izsóra, egyébként száraz kőfaragó munka, mely a népszínművekre emlékeztető kellékek felsorakoztatásával akar hatást kelteni.



5. Izsó Miklós: Sebesült zászlótartó, 1869, terrakotta. Budapest. Szépművészeti Múzeum.

A hahotázó alak fülébe húzza a cigány, lábuknál egy zsák arany és törött palack fekszik. A szobor hatást- vadászó jellege leginkább az apró részletekhez is ragaszkodó naturalizmusban mutatkozik meg, ahogy Huszár a cigány ruhájára ügyetlenül rávarrt foltok cénaöltéseit is nagy gonddal munkálta meg. Ez ekkor érdekességnek számított. A szobrot számos példányban eladták, terjesztésével a Képzőművészeti Társulat is foglalkozott.²⁹

Az anekdótázó romantikus ábrázolásoknak legismertebb készítője Holló Barnabás volt. Egyik munkájában a betyárt lovon ülő utonállóként ábrázolja (1896), melynek hangsúlyozott kelléke az árvalányhajás kalap és az előreszegezett pisztoly. A »Kuruc vitéz lovon« című szobra a századforduló körül készült, jellegzetes, ahogy az alakot szánalomraméltó gyászvitézként ábrázolja.

Az említett példák mutatják, hogy az osztrák hatalommal szövetkezett magyar uralkodó osztály ideológiája a kisplasztika terén is éreztette hatását, haladó szellemű ábrázolást alig találunk e korban. A legtöbb szobor azzal a céllal készült, hogy mint dísz tárgy, a fényes szalonokba kerüljön. Vasady Ferenc (1848–1916) II. Rákóczi Ferencet ábrázoló délcegtartású lovasszobrát Keleti Gusztáv, az előkelő szalonok díszítésére, a magyar úrinők különös pártfogásába ajánlja.³⁰ A millenniumi



7. Izsó Miklós: II. Rákóczi Ferenc, 1871, agyag. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



6. Izsó Miklós: Árpád vezér, terrakotta. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

ünnepségekre való felkészülés sem hozott jobb eredményt, bár ösztönzőleg hatott kisplasztikusainkra. Ez jellemző a Szirmabesenyőre elvonult Faragó Józsefre, aki 1884-ben Ond és Tass vezért ábrázoló szobrocskáit küldte a Műcsarnok kiállítására.³¹ A századfordulón azonban az említett reakciós példák mellett akadnak mások is, melyek azt mutatják, hogy a nép fokozódó nyomora, a társadalmi ellentétek kiéleződése sem kerülte el szobrászaink figyelmét. Erre elsősorban a kisplasztika adott lehetőséget. Nagy Kálmán (1872–1902) fiatalon elhunyt szobrász főleg a szegényparasztság életéről készített több kisplasztikát. Egyik munkájának címe: »Világosnál«. A szobor csizmás, bajszos parasztot ábrázol, aki fejét dühösen lehajtja, balkezét ökölbe szorítja, jobbkezeiben kiegyenesített kaszát tart. A művész e szoborral félreérthetetlenül arra utal, hogy a századforduló agrárproblémáinak egyik okozója a veszített szabadságharc, a világosi fegyverletétel. E témájánál fogva értékes ábrázolás 1953. júliusában került elő a Fémgyűjtő Vállalat egyik telepén, addig csak irodalomból volt ismert.

A következő részben röviden a kor híres embereiről készült kisméretű mellszobrokkal foglalkozunk. A munkákat nagy számban sokszorosították és meglehetősen sikerük volt. Az 1900-as évek előtt közönséges emberről csak

ritkán készítettek mellszobrot, pénzes polgáraink inkább képet festettek magukról. A közvélemény szerint szobor csak híres embert illetett meg. Legtöbb politikus, író és művész szobrot kapott, ha nem is nagy emlékművet, de kisméretű mellszobrárt mindenesetre megörökítették. A közismert egyéniségek kultusza egyre elterjedtebbé vált. Arcmásaik árusításával több kereskedés foglalkozott. Hogy ezekkel a szobrokkal milyen hatást akartak kelteni, erre igen találóak Kossuth Lajosnak a Széchenyi képek sokszorosításáról mondott szavai: »... bírnunk kell nagy férfaink képmásait szoborban és rajzokban, hogy jelül szolgáljanak, melyhez naponként elvezessék az apák fiaikat honszerelemre buzdítani.«³²

A reformkor éveiben leggyakoribbak voltak az antik világ híres alakjairól készült mellszobrok. Kazinczy 1829-től négy ilyen műveket áruló pesti műkereskedést említ,³³ de hasonló boltok már régebben is voltak fővárosunkban.³⁴ E kor politikusai közül legkorábbiak a Kossuth ábrázolások, melyek több változatban és számtalan példányban terjedtek el. Az első évszámmal jelzett kisméretű Kossuth-szobrot Schossel András 1848-ban készítette. Dozsnyay Károly egy ideig abból élt, hogy kisméretű Kossuth-mellszobrokat adott el öt forintjával, vállalkozásának a szabadságharc leverése vetette végét.³⁵

Az említetteken kívül még Faragó József, Alexy Károly, Kiss György, Róna József és Damkó József mintázta meg Kossuth alakját. Bár Kossuth nem szívesen ült modell, mint mondotta: »Nekem hőbortjaim közé tartozik, hogy arcom megörökítése ellen különös ellen-szenvet érzek annyira, hogyha csak abszolút kényszerítve nem vagyok, nem bírom magamat passirozásokra elszánni.«³⁶ Czélkúti-Züllich Rudolf római tartózkodása alatt (1844—1855) rajzot készített Kossuthról, melyet a »római köztársaság alkotmányozó gyűlése«-nek aján-dékozott.³⁷ A már említett oknál fogva Kossuthról kevés portré készült természet után. Az egyik ismertebbet Róna József, az ungvári Agyagipari Iskola megbízásából készítette 1890-ben Turinban.³⁸ A gondosan kidolgozott szobor a megöregedett Kossuthot ábrázolja. A szépen összefogott formákban sikerült érzékeltetni a művésznak a beteg Kossuth gerinces jellemét.

Az Országos Képzőművészeti Társulat, az Iparművé-szeti Társulattal karöltve 1887-ben pályázatot hirdetett közéleti kitűnőségeink ábrázolására.³⁹ Ennek következté-ben Damkó Józsefnél egy sorozat kisméretű mellszobrot rendeltek Kossuth, Petőfi, Rákóczi (10. kép) és Vörös-marty alakjáról. A sorozat első darabja Kossuthot áb-rázolja, melyet bronzba öntve húsz forintért árusítottak.



8. Dunaiszky László: Küzdő harcos, terrakotta. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



9. Dunaiszky László: Nyugvó harcos, terrakotta. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Az Iparművészeti Társulatnak az volt a célja, hogy minden faluba jusson egy-egy példány, bár ez nem valósult meg, mégis eredmény, hogy többszázat eladtak belőle.⁴⁰

A kisméretű mellszobrok egyik mesterének, a már említett Czélluti-Züllich Rudolfnak ismertebb munkái: Vörösmartyról, Széchenyiről, Petőfiről, Kisfaludyról és Berzsenyiről készültek. 1855-ben Kubinyi Ágoston, a Nemzeti Múzeum igazgatója megrendelte nála József nádor és neje kb. 15–20 cm nagyságú bronzszobrát, mely újkor jelent meg a műkereskedők boltjaiban.⁴¹ A két szobor a Műegylet 1856. évi kiállításán feltűnést keltett s gipszmásolatukat többen megrendelték.⁴² Vörösmarty Mihály halálának hírére, 1856-ban Czélluti elkészítette a költő kisméretű mellsobrát, melyet tajték-gipszben egy forint harminc krajcárért, bronzból öntve pedig tizennyolc forintjával árusította,⁴³ s a Műegylet a szobrász támogatására húsz példányt rendelt belőle.⁴⁴ Az olcsó ár miatt sokan megvásárolták s ez újabb szobrok készítésére ösztönözte a művészt. 1856. augusztusában megkezdte Széchenyi mellsobrának mintázását. A »Divatcsarnok« 1857. december 15-i számában olvasható, hogy Petőfi kisméretű mellsobrát készíti. Az utóbbiak nem arattak akkora sikert, mint elődeik. Az egykori bíráló találoán megjegyzi: »...hasonlóság ha meglévén is, nem valami meglepő s nem emelkedik fölül az ílynemű művek mindennapiságán.«⁴⁵ Czélluti valóban nem nagy gondot fordított ezek készítésére.

Már említettük, a század első felében csak négy műkereskedés volt Pesten, hol kisplasztikákat árusítottak. Később, a kiegyezés után ezek száma megszorodott és az üveges boltokban és festékkereskedésekben is kaphatók voltak ezek a szobrok.⁴⁶ Egyidőben Kazinczyról készült mellszobrocskák árasztották el a piacot,⁴⁷ majd 1870-ben Batthyány Lajos tetemének a Kerepesi temetőben új sírba való áthelyezésekor Kugler Ferenc által készített Batthyány mellszobrot Fekete Bernát könyvkereskedő árusította.⁴⁸ Petőfi Sándorról is több kisméretű mellszobor készült. Ismertebbek: Czélluti-Züllich Rudolf, Dunaiszky László és Damkó József munkái. A forradalmár költő egyéniségét legjobban az utóbbi érzékelteti. Már a szabadságharc körüli években is népszerűek voltak a Széchenyiről készült ábrázolások, de számuk a kiegyezés után szaporodott meg. Ennek oka nemcsak Széchenyi halálához kapcsolódik, hanem a Deák Párt opportunistá politikájához is, mely Kossuth és a forradalom eleven emléke helyett Széchenyi megalkuvó politikáját igyekezett népszerűsíteni. Ország-szerte nagy Széchenyi ünnepségeket rendeztek s a róla készült ábrázolásoknak is nagy propagandát fejtettek ki. Hamarosan akkora lett a kereslet irántuk, hogy a kor majdnem minden magyar szobrásza: Marschalkó, Szandház, Dunaiszky László, Engel József, a külföldiek közül Hans Gasser, Halbig, Tirelli mintázott egy-egy Széchenyi portrét.

A kiegyezés körüli években Deák Ferenc személye is egyre népszerűbb lett. Huszár Adolf, Marschalkó, Kugler, Dunaiszky mintázott róla szobrot. Eötvös József kisméretű mellsobrát Széchy Antal készítette el. De nemcsak a politikusokról, hanem az irodalom nagyjairól is sok portré készült. A Petőfi ábrázolásokat már említettük, Kazinczyról Dunaiszky László, Kölcsey Ferencről Faragó József, Vörösmartyról Vay Miklós

és Damkó, Berzsenyiről Czélluti és Damkó, Kisfaludyról Dunaiszky és Damkó, Arany Jánosról Kiss György és Sennyey Károly készített mellszobrot. A felsoroltakban csak a kiemelkedőbbeket említettük. Minden nevezetes személyről több kisméretű mellszobor készült, melyek még ma is nagy számban ismertek.

Miután sorra vettük a XIX. századi kisplasztikusaink fontosabb történelmi tárgyú szobrai, megállapíthatjuk, hogy köztük számos a haladó szellemű. Sőt, ha valaki összemérné ezeket a munkákat a kor emlékműszobrászatával, könnyen arra a megállapításra juthat, hogy az eszmei fejlődés és a művészi kvalitás legszebb megnyilvánulásait gyakran a kisplasztikákban találja meg. Az emlékszo-rokat a társadalmi gyűjtésből is az uralkodó osztály állította, s igyekezett bennük a szemléletét érvényre juttatni, a szoborbizottságok durva beavatkozásaikkal sok esetben megakadályozták a szép és haladó emlékszo-rok felállítását. E körülmények irányították szobrászaink figyelmét a kisplasztika területe felé, e korban a szabadabb művészi alkotásnak elsősorban a kisplasztika



10. Damkó József: II. Rákóczi Ferenc. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

adott lehetőséget. Ezért válik fontossá a vele való foglalkozás, napjainkban, mikor szobrászatunk történetének haladó vonásait keressük.

SOÓS GYULA

JEGYZETEK

- ¹ Gerszi Teréz: A magyar történelmi litográfia. A Magyar Művészettörténeti munkaközösség Évkönyve, 1952. 48. oldal. — U. o. Zádor Anna: Kiss Bálint. 24. old.
- ² Thieme—Becker: Künstler Lex. XIII. köt. Leipzig, 1920. 235. old.
- ³ Gerszi: Id. m. 48. oldal.
- ⁴ Veress Endre: Czékluti-Züllich Rudolf szobrász élete és munkái. Kolozsvár, 1911. 5. old.
- ⁵ Henszlmann Imre: Alexy szobormintája. Életképek, 1844. II. 407—411. old.
- ⁶ Kutatásaim során a szobrot nem találtam meg, kiállítva Pesti Művészeti Egyesület 1846. pótlékajstrom. Ktsz. 161.
- ⁷ Hunyadi János szobrát Dobó István, Zrínyi Miklós és János Pannonius szobra követte volna, egyik sem készült el. Szana Tamás: Száz év a magy. műv. történetéből. Budapest, 1901. 49. old.
- ⁸ Veress Endre: Id. m. 22—23. old.
- ⁹ Divatcsarnok 1855. I. köt. 427. old.
- ¹⁰ Vasárnapi Ujság 1855. október 7. 320. old.
- ¹¹ Családi Lapok 1855. 278 és 337. old.
- ¹² Honművész 1840.
- ¹³ Pesti Művészeti Egyesület 1841. Ktsz. 1.
- ¹⁴ Magyar nép története, Budapest, 1951. 224. old.
- ¹⁵ Gerszi: Id. m. 50. old.
- ¹⁶ A Pesti Műegylet kiállítási katalógusaiból erre vonatkozólag statisztikai kimutatást készítettem.
- ¹⁷ Pesti Művészeti Egyesület 1847. Ktsz. 3.
- ¹⁸ Lyka Károly: Magyar művészet (Táblabíró-világ) Bp. é. n. 482. old.
- ¹⁹ Izsó József feljegyzése, kézirat az Orsz. Levéltár letéte, az Orsz. Szépművészeti Múzeum adattárában. XIV. 947. sz.
- ²⁰ 3365 ltsz. terrakotta, 12 cm. — 3366 ltsz. terrakotta, 15 cm. — 3367 ltsz. terrakotta 7,5 cm.
- ²¹ Vasárnapi Ujság 1870. első oldal.
- ²² Vasárnapi Ujság, 1869. 345. oldal.

- ²³ Műcsarnok, 1875. ktsz. 55.
- ²⁴ Vétel Vaday Józseftől 1952-ben 52.926 ltsz. agyag, 19,2 cm. Jelzése: »1871. I. M.«
- ²⁵ Műcsarnok 1878 ktsz. 62, 78. sz. Horgonyöntvények. A szobrok terrakotta példánya az Országos Szépművészeti Múzeumba került.
- ²⁶ A szobor a Magyar Nemzeti Múzeumból a II. világháború idején elveszett, felirata a következő: »Deák Ferencnek (Erdélyi nők) Emlékkül 1861-re«. Elöl, az alsó kiugró részen »Az alapító Szent Istváné.«
- ²⁷ Veress Endre: Id. m. 47. old.
- ²⁸ Pesti Művészeti Egyesület 1860. február—március. Kat. sz. 1. Tudunkkal a szobor csak gipszmintában készült el, hollétét nem ismerjük.
- ²⁹ A Műcsarnok 1884. évi tárlatán gipszbe öntve több példányt eladtak belőle. O. M. K. T. Évkönyve 1884. 74. oldal.
- ³⁰ Keleti Gusztáv: Festészet és szobrászat az 1896. évi ezredéves országos kiállításon. 64. old.
- ³¹ Műcsarnok 1884. őszi kiáll. Kat. sz. 372, 373.
- ³² Vayer Lajos: Kossuth alakja az egykorú művészetben. Kossuth Emlékkönyv II. köt. Budapest, 1952. 436. old.
- ³³ Kazinczy levelezése. Kiadta: Harsányi I. 5623. számú levél.
- ³⁴ Lyka Károly: Magyar művészet (Táblabíró-világ) Bpest é. n. 131. old.
- ³⁵ Szendrey—Szentiványi: A Magyar Képzőművészek Lexikonja. I. köt. Bp, 1915. 395. old.
- ³⁶ Vayer Lajos: Id. m. 459. old.
- ³⁷ Vayer Lajos: Id. m. 465. old.
- ³⁸ Róna József: Egy magyar művész élete. Budapest, é. n. II. köt. 584. old.
- ³⁹ O. M. K. T. Évkönyve 1887. 56. old.
- ⁴⁰ A szobrok a Műcsarnok 1898/99. évi téli kiállításán kerültek bemutatásra, ktsz. 73, 76, 102, 103.
- ⁴¹ Divatcsarnok 1856. január 10. 40. old.
- ⁴² A Pest-Ofner-Localblatt 1856. június 22.
- ⁴³ Delibáb 1856. június 29. 315. oldal.
- ⁴⁴ Budapesti Visszhang, 1856. szeptember 18.
- ⁴⁵ A Magyar Sajtó 1858. 377. old.
- ⁴⁶ Lyka Károly: Közönség és művészet a századvégen. Budapest, é. n. 63. old.
- ⁴⁷ Lyka Károly: Nemzeti romantika, Budapest, é. n. 36. old.
- ⁴⁸ Lyka Károly: Közönség és művészet... 63. old.

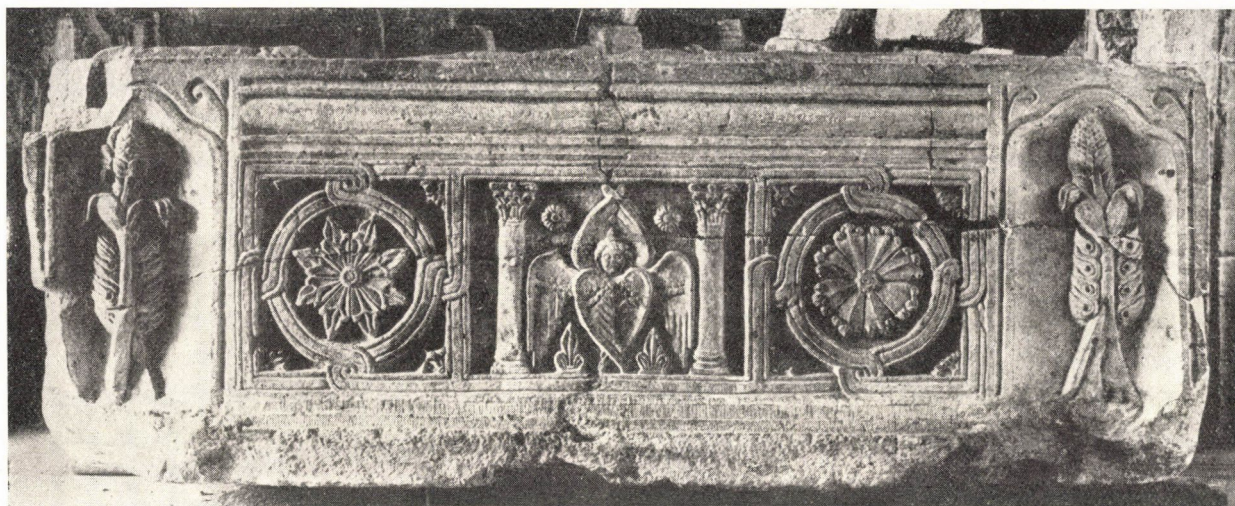
KUTATÁS

A SZÉKESFEHÉRVÁRI ISTVÁN KOPORSÓ KELETKEZÉSE

A székesfehérvári kőtárban álló, díszesen faragott, pompás kivitelű, nagyméretű mészkőszarkofág, mely, mint első királyunknak, Istvánnak koporsója szerepel a szakirodalomban, motívumainak eredete és jelentése szempontjából sok problémát okozott már a kutatóknak.¹ Ez alkalommal most új, eddig nem alkalmazott módszerrel próbálunk közelebbférdőzni ehhez az igen érdekes darabhoz s arra felelni, hogy milyen adottságok befolyásolták a szarkofág faragóját, vagy faragóit a

díszítőrészek kialakításában, egyben pedig válaszolni akarunk arra a régebben felmerült problémára, hogy a középkori faragott részletek egyidőben készültek-e,² s hogy hány mester keze mutatható ki a szarkofágon.³

Kiindulópontunkul az a több oldalról felmerült vélemény szolgált,⁴ hogy az István koporsó (1. kép) egyik széles oldalán elhelyezett két fülke igen erősen emlékeztet a római szarkofágok hasonlóan kétfülkés típusaira (2. kép), s az a másik megjegyzés,⁵ hogy a baloldali



1. István szarkofág hosszoldala. Székesfehérvár, kőtár.



2. Római szarkofág Aquincumból.



3. Életfa az István szarkofág baloldali fülkéjében.

fülkében elhelyezett életfa-ábrázolás egy átfaragott, hosszú, fürtöshajú emberi alak körvonalaira emlékeztet (3. kép). A felmerült problémát a kőkoporsó faragástechnikai vizsgálata oldhatja meg. A kőfaragás technikáját és fejlődését vizsgáló módszer képes ugyanis egyedül választ adni ilyenfajta kérdésekre.

A római szarkofágok sima köfelületeire jellemző, hogy az alapanyagot szolgáltató mészkövet durván, hegyes vésővel alakítják a kívánt formára s az így nyert egyenetlen felületet fogaskalapáccsal simítják. A simítás mértéke különböző: sok esetben majdnem teljesen egyenetlen felületet nyernek, amin csak a fogaskalapács nem túlzottan finom nyomai látszanak, legtöbbször azonban



4. Az István szarkofág párkánya.

a fogasszerszámmal megmunkált felület alatt többé-kevésbé előtűnnek az előzetes, durvább megmunkálás nyomai. Az István koporsójánál a faragott részleteknél használt kőfaragószerszámok, faragott felületek idegenek a római darabokon észlelt felületektől, kivéve az alsó, díszítetlen szegélyeket és a peremeket, melyek a rómaiakéval teljesen megegyező megmunkálást mutatnak. A felső peremeken igen erősen kiütözkönek a hegyesvéső nyomok (4. kép), míg az alsó szélek megmunkálása lényegesen finomabb (5. kép), azonban ezek felülete is megegyezik a jellegzetesen római felületekkel. A római kőfaragásnak ez a módszere egyébként igen világosan tanulmányozható egy félkész római oszlopfejen (Székesfehérvári Múzeum, 10593. ltsz, 6. kép). A kihajló levelek alján még jól látható a nagyoló eljáráshoz szükséges hegyesvéső nyoma, a levelek felülete és az oszlopfeje alja azonban már a következő, finomító eljárás nyomait viseli magán: az előzőnél sokkal egyenletesebb fogaskalapács nyomait. A különbség a szarkofágok és az oszlopfeje között csak abban mutatkozik, hogy míg az előbbieknél a fogaskalapáccsal történő megmunkálás végleges, az utóbbiaknál ez rendszerint csak egy közbeeső fázist jelent a nagyolás és a végső felületi megmunkálás, csiszolás között.

A szarkofág hátsó, keskeny üres oldala annyira kopott, hogy ott a szerszámm nyomok alig látszanak egy-egy kis részleten, ezeken a részleteken azonban a római kőfaragási gyakorlat észlelhető s így alátámasztják az előbb mondottakat.

A szarkofág belsejének faragásmódja is hasonló a rómaiakéhoz. A legtöbb esetben a fejpárnával ellátott római szarkofág belsejét hegyesvésővel faragják ki, melyet azután gyakran szintén lesimítanak fogaskalapáccsal, de többször előfordul, hogy a hegyesvésővel történt megmunkálást nem követi további simítás. Az István szarkofágon az utóbbi eljárással találkozunk (7. kép).

A szarkofág vizsgálatánál kínálkozó következő lépés a baloldali (fülkékkel ellátott) oldal alsó párkányának megfigyelése. Az első, ami a szemünkbe tűnik, hogy profilja erősen különbözik a többi oldal párkányától. Míg a lábazati párkányt a mélyebben fekvő díszített felülettel homorú és egyenes csíkokból alkotott átmenet köti össze, addig a többi párkányon semmiféle átmeneti tagozattal nem találkozunk (8. kép). A baloldali, eltérő profilú párkány kifaragása lapos és fogassvésővel történt. A laposvéső nyomai teljesen megegyeznek a díszített felület faragásmódjával, tehát a középkori részletekkel. A fogassvéső nyomai finomabbak, aprólékosabbak a római felületeken látható, fogaskalapáccsal megmunkált részleteknél és lényegesen közelebb állanak a kőtár 1. számú, szalagfonatos díszítéssel ellátott XI. századi darabjához. Így a negyedkoros vájatból, a lapos és fogasszerszámmal megfaragott csíkokból összetett lába-



5. A szarkofág alsó szegélye (római megmunkálás).

zati párkány feltétlenül egy időben készült az oldallap díszítő motívumaival. A párkánynak ez a különös, a középkori formáktól idegen díszítése, a síma felületnek ilyen módon való csikozása, szükségszerűen az átfaragásból adódik. Elsőleges megmunkálásnál, amikor a rendelkezésre álló követ a kőfaragó szabadon alakíthatja, elképzelhetetlen lett volna az átmenetnek ez a fajta megoldása, mint ahogy a másik két oldalon, melyeket a római korban simán hagytak, nem is találunk semmiféle párkányt a domborművek alatt. A bal oldalon tehát a középkori és a római részeket összekötő átmeneti megoldással találkozunk.

A szarkofág másodlagos felhasználásának harmadik, de az előbbieknél nem jelentéktlenebb bizonyítéka akkor ötlík a szemünkbe, ha az előbbieken tárgyalt oldallap díszítményeit abból a szempontból vizsgáljuk meg, hogy az egyes részletfaragványok legkülső pontjai hogy viszonylanak egymáshoz. A középkori dombormű-faragásnál, mint a rómaiakénál és görögökénél is, a munka oly módon halad lépésről lépésre előre, hogy a lesimított kőlapra rávésik a kifaragandó minta, vagy figura körvonalait, s a külső felülettől befelé haladnak a faragással. Így a kész alkotás legmagasabb pontjai egybeesnek a kiindulópontul szolgáló kőfelülettel, szemben a modern relief-technikának egységes alapra ráépített, különböző magasságú elemekkel dolgozó módszerével.⁶ Ha most az imént említett nézetből vizsgáljuk a kőkoporsó baloldali lapját, azt látjuk, hogy a fülkékben lévő életfák kiemelkednek a szarkofág mai síkjából, de nem haladják túl az előbb tárgyalt, eltérő tagolású párkány alatti kiugrást, tehát azt a részt, melynek felülete a római, kőfaragási gyakorlatot tükrözi. Ez a jelenség arra mutat, hogy a fülkékben elhelyezett életfákat — illetőleg a helyüket eredetileg elfoglaló amoretteket — még az eredeti, római kori síkból mélyítették ki. Az átalakításkor erről az eredetileg jobban előreugró oldallapról levésték a felírást, tehát mélyítették az alapsíkot. A figurák átalakításánál nem volt szükség az előbbihez hasonló méretű lefaragásra így történhetett meg, hogy a középkori életfa-ábrázolások kiemelkednek a többi középkori alapsíkból (9. kép).

Az eredeti római szarkofág fülkéin a felső, félkörös lezárás mellett még két felkunkorodó fül helyezkedett el. A középkori lefaragás után a fülkék mélysége kb. 2,5 cm-rel csökkent, s eredeti szélességükből is veszítettek, a fülek pedig, melyek mélysége nem haladta meg a 2,5 cm-t, eltűntek. A felső lezárás ennek következtében háromkarélyossá vált. A fülkéeknek ez a lezárásmódja sem a rómaiaknál, sem a középkorban nem volt szokásos, s keletkezésük csak ilyenformán képzelhető el. A középkori fülkét keretelő indadísz az eredeti római



7. István szarkofág belsejének római kori megmunkálása.

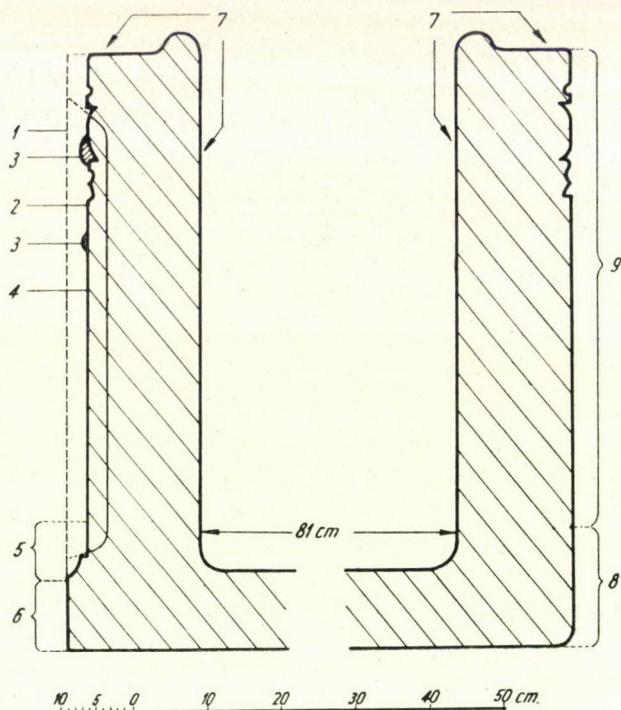
fülke szélső vonalát követi (10. kép). Lehetséges, hogy a fülek széleinél esetleg kissé határozottabban meghúzott körvonalak nyomai a lefaragás után is megmaradtak s így befolyásolták a fülke körül alkalmazott díszítést. Mindenesetre, a fülke eredeti formája, ha közvetlenül nem is, de közvetve feltétlenül hathatott az indadísz kialakítására, így, azt hiszem, kissé túl messze vezet



6. Félkész római oszlopfő. Székesfehérvár, Múzeum.



8. A szarkofág baloldalának alsó párkánya (átmenet a római és a középkori megmunkálás között).



9. 1—7.: A koporsó jobb, hosszanti oldalának keresztmetszete. — 7—9.: A koporsó bal, hosszanti oldalának keresztmetszete. — 1. A római szarkofág eredeti síkja, ebből mélyítették ki a fülkéket és a római feliratot. — 2. A másodszor leegyenésített felület, a római feliratok lefaragása után. — 3. A második, középkori síkon kívül emelkednek a római amerettekkel átfaragott életfák legkülső pontjai: bizonyíték arra, hogy ezek még a szarkofág első, a középkort megelőző idejéből valók. — 4. A fülkék mélysége. — 5. A római és a középkori felületek közötti átmenetet a római részekétől eltérő szerszámokkal megmunkált tagozással képezik ki. — 6. A római időkből megmaradt alsó perem. — 7. A római időkből megmaradt felső és belső kiképzés. — 8. A római időkből megmaradt alsó perem. — 9. A középkorban kifaragott felületrész, mely alatt római faragás soha sem volt.

Csemeginek az a következtetése, hogy a fülkét keretelő inda a samarrai stukkóművesség hatását tükrözi.⁷

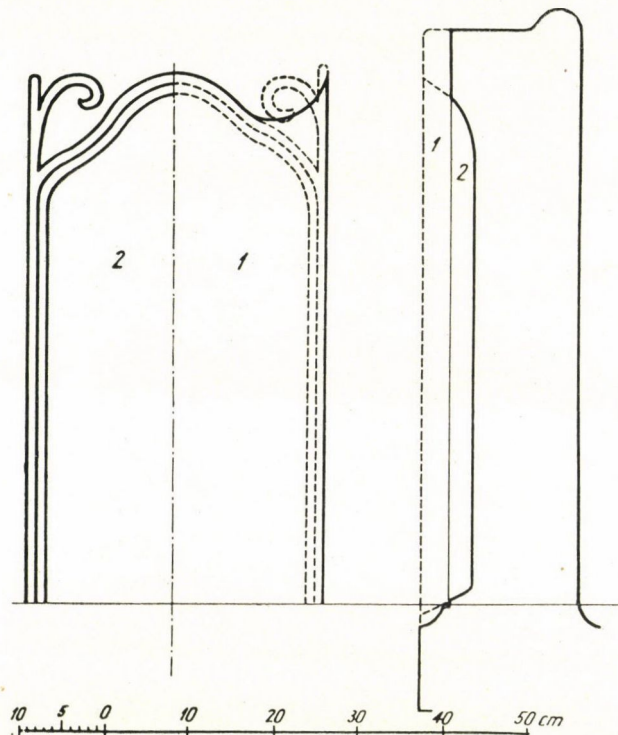
A fentebb ismertetett megfigyelésekből megállapíthatjuk, hogy az István koporsó másodlagosan felhasznált római szarkofágból készült. Az alapanyagot szolgáltató darab a római szarkofágoknak Pannonia területén igen gyakori típusához tartozott, ahol az egyik hosszabb oldalt kétoldalt egy-egy bemélyített fülkébe helyezett figura díszítette, a két fülke közötti részen pedig felirat volt. Az István koporsó készülése idején — talán a munka ütemének meggyorsítása miatt⁸ — átfaragták ezt a római szarkofágot, olyanformán, hogy az oldallapról a feliratot levésték s az így nyert újabb síkra faragták rá a rozettákat és a kerubot. A fülkében lévő figurákat pedig életfákká alakították át. A baloldali életfa felső részét alaposabban megvizsgálva, felfedezhetjük benne az eredeti alak körvonalait (3. kép). Ilyen típusú római szarkofágoknak mindig csak egy hosszanti oldalát díszítették, így érthetővé válik az is, hogy miért csak ezen az egy oldalon találjuk meg a fentebb leírt, komplikáltabb alsó párkányt. A másik két, később díszített oldalon a középkori kőfaragó sima felületeket talált s így minden nehézség nélkül dolgozhatott saját módszereivel anélkül, hogy ottlévő adottságokhoz kellett volna alkalmazkodnia.

A római kőanyagnak így módon való felhasználása egyébként sem áll távol a középkortól. Átfaragott római kőemlékekkel: oltárokkal, sírkövekkel stb. majd minden pontján találkozunk az országnak, ahol a középkori település római nyomokra épült. Megtaláljuk Budán, Esztergomban és sok más helyen, s ez alól Fehérvár sem kivétel. A XI.-ik századi bazilika apsisában több római faragott követ láthatunk másodlagos felhasználásban, ugyanazon a módon megmunkált felületekkel, mint ezt az István koporsónak még a római időből megmaradt részletein is láthatjuk. Tudjuk, hogy a székesfehérvári bazilika építéséhez Aquincumból hoztak római sírköveket,⁹ így valószínű, hogy az István koporsó alapanyagát képező szarkofág is aquincumi eredetű. Annál is inkább elképzelhető ez a feltevés, mert az anyagtani vizsgálatok tanúsága szerint a szarkofág anyaga budai mészkő.¹⁰

Az a tény, hogy az István koporsó eredetileg római szarkofág volt, amelyet a középkori kőfaragó felhasználott akkor, amikor felmerült a szükségessége egy új kőkoporsó elkészítésének, egy-két régebben felmerült vélemény megvizsgálását teszi szükségessé.

Mint már az elején jeleztük is, volt egy feltevés, mely szerint a szarkofág bal, hosszanti oldalán lévő fülkébe helyezett életfa-ábrázolások későbbiek lennének a koporsó egyéb faragott részleteinél.¹¹ Ezt a felfogást már a stíluskritikai vizsgálat is elvetette, de eleve képtelenné válik akkor, ha figyelembe vesszük az előbb elmondottakat. Sőt ellenkezőleg, ehhez a két adott ponthoz kellett bizonyos mértékig alakítani a későbbi részleteket.

A másik vélemény Gerevich Tibor részéről hangzott el először¹², szerinte a koporsó egy Magyarországra került, bizánci tanultságú velencei mester munkája, az életfákat pedig az idegen művész magyar segédje faragta. Véleményét azzal indokolta, hogy az életfák stílusa kezdetlegesebb, faragásmódja pedig más, mint a többi részeké. Az előbbi megállapításaink világánál az



10. 1. Az eredeti római fülke. — 2. A középkori átalakítás. A középkori indadísz az eredeti római fülke vonalát követi.

életfáknál érezhető stílusbeli különbség, e részletek plasztikusabb faragásmódja s bizonyos pontokon, például a növények aljánál észlelhető bizonytalanságok nem feltétlenül mesterkülönbségből adódó eltérések. Azzal is magyarázhatók, hogy itt már eleve megadott, zárt keretekhez kellett a kőfaragónak alkalmazkodnia, szemben a többi, szabadon alakítható felülettel. Alacsonyabb nívón álló tanítványról tehát nem beszélhetünk. Nem is valószínű, hogy a mester, aki rendszerint a komplikáltabb feladatokat oldja meg, éppen egy ilyen nehéz, nagy gyakorlatot igénylő munkát bízott volna tanítványára, mint egy motívumnak ennyire zárt keretek közé való beillesztését. Az sem valószínű, hogy a magyar tanítvány, mesterétől eltérően, lényegében más, az előbbi síkszerűségével szemben plasztikus stílust alkalmazott volna. Ilyen hagyomány a honfoglalás kori magyar művészetből sem származhatott volna. Nem helyes tehát a szarkofágon működő kőfaragóknak ilyen módon való szétválasztása. Ha egyáltalán a koporsóval kapcsolatban több kőfaragó keznyomáról beszélhetünk, a szétválasztásnak ez a módja nem indokolt. Technika, faragásmód szempontjából nézve a dombornűveket, az egyes részletek között két lényeges különbség mutatkozik. Ezt a különbséget a fúró használata okozta. Míg az oldal-lapokon igen gyakori az egyes lényeges pontoknak fúróval való megjelölése (11–12. kép), addig a keskeny, első oldal-lapon, az angyal kifaragásánál fúrónyomokkal nem találkozunk (13. kép). Itt egyedül a száj szögleteinél mutatkozik két kopott lyukacska. Különbség van az angyal hajának és szárnyainak megfogalmazásában. Ezek a részletek, minden dekorativitásuk mellett, valamivel aprólékosabbnak tűnnek az oldallapok kerubjainál. Feltehető tehát, hogy a szarkofágot — talán a munka elvégzésének sűrűsége miatt is — ketten faragták, más kéz az oldallapokat és más mester a pólyásgyermeket vívó angyalt, azonban az oldallapok díszítményei, beleértve a két átfaragott római figurát is, annyira egységes jellegűek mind a kőfaragás technikai része, mind pedig a részletek elgondolását illetően, hogy ezen belül mester és a tanítvány viszonyáról nem beszélhetünk. Némi különbség a hosszanti lapokon csak a kerub fejeknél mellettük lévő térkitöltő motívumoknál mutatkozik: a jobboldalon a megmunkálás kevésbé gondos, mint a balon, de ezt inkább a munka elcsúszásának tulajdoníthatjuk, a különbségek nem oly nagyok, hogy más kő-



12. Cherub az István szarkofágról.



13. István szarkofág rövid oldala.



11. Rozetta a szarkofág baloldaláról.

faragó közbejöttére kellene gondolnunk. Már azért sem, mert a kerub-alak egyébként szószerint megegyezik a baloldalival.

Összevéve tehát az előbbieken elmondottakat, abból, hogy az István koporsót római szarkofágból faragták át, következik, hogy az életfák nem lehetnek későbbiek a többi részletnél és nem lehetnek a szarkofágot átfaragó mester tanítványának alkotásai.

Hátramaradna a továbbiakban még egy tisztázandó kérdés: az itt szereplő kőfaragók művészete származásának kérdése. Mint említettük, Gerevich Tibor velencei mesterről és magyar tanítványról beszél, de felvetődik a közvetlen bizánci kapcsolat kérdése is¹³. Jelen dolgozatunkban azonban nem foglalkozhatunk ezekkel a kérdésekkel, mert végleges megoldást ebben a sokat vitatott kérdésben csak akkor remélhetünk, ha az eddigi stíluskritikai és ikonográfiai vizsgálatok mellett mód nyílik az összehasonlító anyagnak a fenti módszerekkel történő, technikai vizsgálatára is.

NAGY EMESE

JEGYZETEK

¹ Az István koporsóval foglalkozó irodalom részletes felsorolását l. Dercsényi Dezső: A székesfehérvári királyi bazilika, Budapest, 1943. 110. l. — Dercsényi könyvének megjelenése után Csémei József (A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata. *Antiquitas Hungarica*, III. 104. l.) és Csányi Károly

(Bizánci elemek az árpádokori magyar építészetben. A Magyar Tud. Akadémia II. Társadalom-történeti Tudományok Osztályának Közleményei, II. köt. 1. sz. 1951. 30. l.) foglalkoztak e kérdéssel.

² Az életfa, egyes vélemények szerint a többi részletnél később került a koporsóra, azon megmondolás alapján, hogy az életfa ilyenforma ábrázolása idegen a bizantinizáló olasz művészettől: Budinis, Cornelio: Gli artisti Italiani in Ungheria. Róma, 1936. 3—4. l. (vö. Dercsényi, i. m. 106. l. 1 jegyz.).

³ Gerevich Tibor: Magyarország románkori emlékei, Budapest, 1938. 156—159. l., aki a szarkofág faragását velencei művész munkájának tartja, kivéve a két életfát, melyeket segédeknek tulajdonít.

⁴ Ezekre a véleményekre Kádár Zoltán figyelmeztetett.

Henszlmann I. (A székesfehérvári ásatások eredményei) és Romer F. (Arch. Köz. IX. 1893. 23.) a szarkofágot ókeresztény eredetűnek említik.

⁵ Koós Sándor észrevétele.

⁶ Blümel, Karl: Griechische Bildhauer an der Arbeit. Berlin, 1940. 72. és 81. l. — Nagy Emese: Adatok a középkori kőfaragástechnika fejlődéséhez. Arch. Ért. 1954. 1. sz. 60. l.

⁷ Csemegi: i. m. 104. l.

⁸ Arra, hogy a király halálakor Székesfehérvárott a munkálatok iramát fokozni kellett, a Hartvik-féle Szent István legenda mutat rá: leírja ugyanis, hogy a bazilika István király halálakor

még nem volt felszentelve s a püspökök úgy határoztak, hogy csak a felszentelés után temetik ide a királyt. »Ad exequias funeris eius ex omnibus Pannonie plagis concurrunt, corpus ad sedem regalem, Albam videlicet deducitur, et quoniam ecclesia ab ipso constructa in honore beatissime virginis nondum erat dedicata, inito consilio statuunt pontifices prius basilicam sanctificare, deinde corpus terre commendare». Legenda S. Stephani regis ab Hartvico episcopo conscripta. Scriptores Rerum Hungaricarum, ed. Szentpétery Imre. vol. II. 432. l. v. ö. Dercsényi: i. m. 23. l.). A szarkofágnak valószínűleg a templom felszentelése idejére kellett elkészülni, hogy a temetést rövid időn belül végrehajthassák. A munka ilyen gyorsítása mellett könnyen elképzelhető, hogy egy meglévő antik szarkofágot faragtak át a király számára, mivel így a készítés időt igen nagy mértékben megrovidíthették.

⁹ Alföldi A.: Epigraphica. III. Arch. Ért. 1942. (v. ö. Dercsényi D.: Az újabb régészeti kutatások és a pannoniai kontinuitás kérdése. Századok, 1947. 211. l.).

¹⁰ Dercsényi D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest, 1943. 105. l.

¹¹ Budinis: i. m. 3—4. l.

¹² Gerevich T.: i. m. 159. l.

¹³ Bogay Tamás: Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról a Vasvármegyei Múzeumban. Dunántúli Szemle, VIII. 1941. 88—93. l. — Csányi K.: i. m.

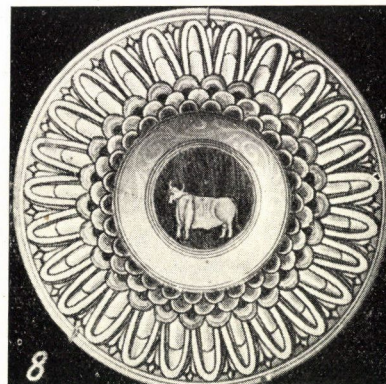
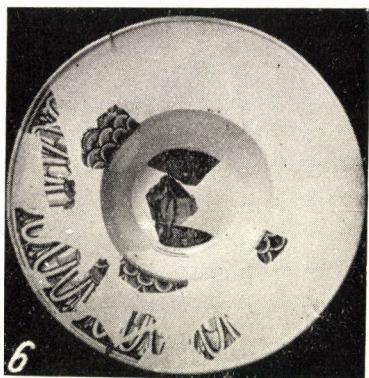
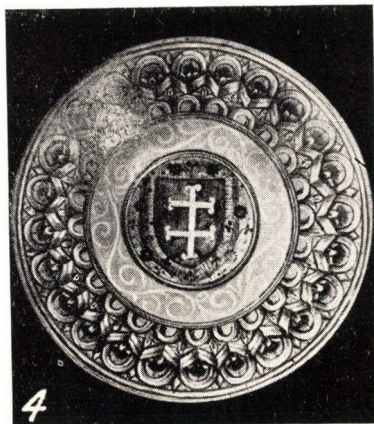
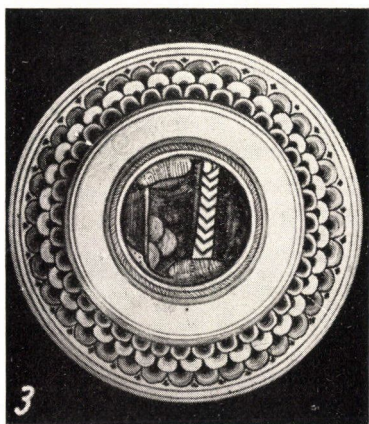
FAENZAI MAJOLIKATÁLA A BUDAVÁRI ÁSATÁS ANYAGÁBÓL

A budavári középkori palota feltárása során sok új adat és probléma merült fel a tudományos kutatás előtt. A kiásott leletek között nagy számban szerepelnek olasz majolikátöredékek. A töredékekből eddig egynéhány tálat, albarellót és egy kancsót sikerült összeállítani és hitelesen kiegészíteni. A további közel 200 edényrészlet töredékes volta ellenére is igen értékes adat az olasz majolikák európai, ezen belül magyarországi elterjedésére. A XV. század közepétől lesznek az olasz majolikák technikában és stílusban olyan fejlettek, hogy felveszik a versenyt a keletről, de főként Spanyolországból szállított lüszteres majolika edényekkel. A megrendelők között már fejedelmi udvarokat, kolostorokat, templomokat és patikákat is találunk. A hercegi és kolostori számadáskönyvekben egyre gyakoribbak a majolika edényekre és az azokat készítő fazekasok részére történő kifizetésekre vonatkozó adatok. Így Domenico di Lorenzo d'Andrea,¹ firenzei fazekastól 1479 december 11-én a San Pancrazio kolostor 300 majolika-edényt rendel. 1488 május 24-én² a Gondibankház 20 000 padlótegélára szóló befizetést jegyezt fel. A tégelakat Benedetto da Majano küldi bátyjának, Giulionak Nápolyba Ferrante király építkezéseihez. Argnani F.³ közöl egy levéltári adatot, melyben Battista Cavina di Faenza, faenzai fazekas különböző majolikákat küld Lorenzo Medici udvarába. Velencében⁴ 1489-ből találunk feljegyzést Matteo di Alvise, faenzai fazekasról, aki külön rajzoltat tart és a doge számára készít egy szervicet. Ferrarában⁵ már 1436-ban szerepel egy udvari fazekas »Maestro Benedetto bocalaro in Castello.« 1490 körül jelennek meg I. Ercole herceg meghívására faenzai mesterek: Fra Melchiorre és Ottaviano da Faenza, akik »Maestro dei lavori di terra« megjelöléssel szerepelnek az iratokban. A Ferrában működő Biagio di Faenza 1502—3 között készített néhány majolika árut a St. Cattarina kolostor részére 1505—1506-ban pedig egy másik munkát fejezett be a Castel Nuovóban. Egy 1522-es évi adat ön- és ólomvásárlásokról szól, továbbá Antonio da Faenza és társa részére történő havi 12 livre kifizetésről a szállás és teljes ellátás mellett. További ferrarai adatok⁶ beszámolnak a hercegi támogatással működő majolikaműhely jövedelmeiről, melyek az udvar bevételei között szerepelnek az egyéb hercegi manufaktúrák mellett. A majolikák elterjedését és divatját mutatják az 1500-as években egymásután mind nevezetesebbé váló majolikaműhelyek. A majolikák itáliai

elterjedése mellett a külföldre történő szállításokról is számos adatot ismerünk. Egy roueni levéltári⁷ feljegyzés szerint 1567-ben hajórakományként érkezik a városba három láda fehér és festett faenzai majolika áru. 1580-ban III. Henrik francia király kér nagyobb mennyiségű majolikát Faenzából. A XVI. század elején egyre gyakoribbak a külföldre vándorló olasz fazekasokra vonatkozó feljegyzések, akik letelepedve majolika műhelyeket alapítanak és vezetnek. Antwerpenben⁸ 1512-ben Guido Savino, Castel durantei fazekas alapít majolikaműhelyt, melyet fiai vezetnek tovább. A műhely készítményein az olasz renaissance formakincs mindinkább beleolvad a helyi hagyományokba. I. Ferenc alatt sok olasz mester és kiváló művész között fazekasok is dolgoznak Franciaországban. Így a Robbia-család egy tagja, Girolamo⁹ della Robbia, aki a Páris melletti Madrid kastély kerámia díszíneinek elkészítésében vesz részt. Faenzából származnak a lyoni¹⁰ vezető majolikaműhely alapítói. Olasz fazekasok alapítják vagy fejlesztik tovább a Rouen és Nevers-i majolikaműhelyeket. Krakóban¹¹ a XVI. század elején dolgoznak faenzai fazekas mesterek, ugyan-csak faenzai fazekasok, akik a protestáns üldözések miatt Morvaországba menekülnek.

A felsorolt adatokkal szemben, melyek arról szólnak, hogy az olasz majolika Nyugat-Európában a XVI. század elején terjed el, a budai középkori palota feltárásánál előkerült anyag tanúsága szerint Budára már a XV. század közepén került egynéhány olasz majolika. Egy tál¹² töredék Zsigmond, de főként I. Ulászlókorai anyaggal és pénzzel datált rétegben került elő. A töredék közepén halványkékkkel és mangánviolával festett almaszerű díszítmény van, melyet egy egyenes szárú bogycsoszorú keret (IV. t. 3. kép). Bode¹³ közöl egy hasonló firenzei árut utánzó faenzai korszót. A Victoria and Albert Museum¹⁴ anyagából egynéhány hasonló, a korai faenzai edény szintén ismeretes.

Mátyás király olaszországi kapcsolatai révén nagy számban kerülnek udvarába olasz majolikák. Ugyanekkor olasz kerámikusok is dolgoznak Budán. A budai majolikaműhely fennállását a helyi készítésű ónmázás¹⁵ padlótegélák és rontott darabok mellett a középkori palota nyugati épületszárnyában feltárt égetőkemence is bizonyítja. A kemence Holl Imre¹⁶ kutatása szerint közel áll az egyik majolikaégető kemence típusához, melyet Piccolpasso, a XVI. század közepén élő Castel durantei fazekas ismertett művében. A budai műhely főként padló-

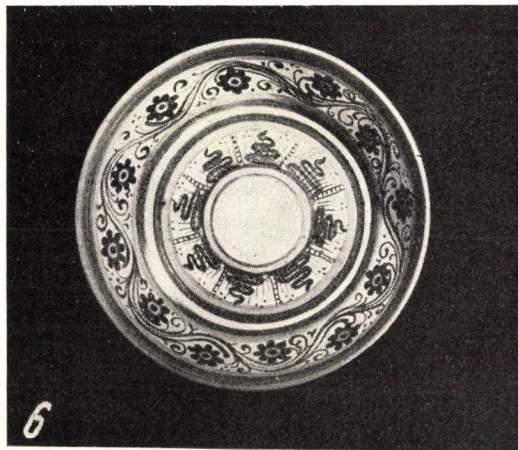
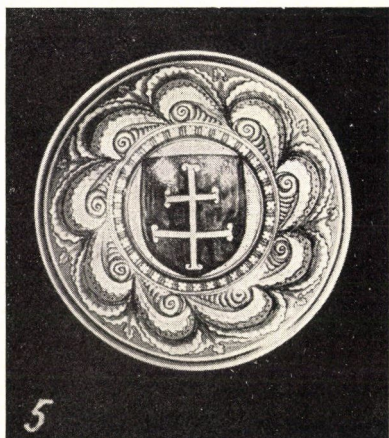
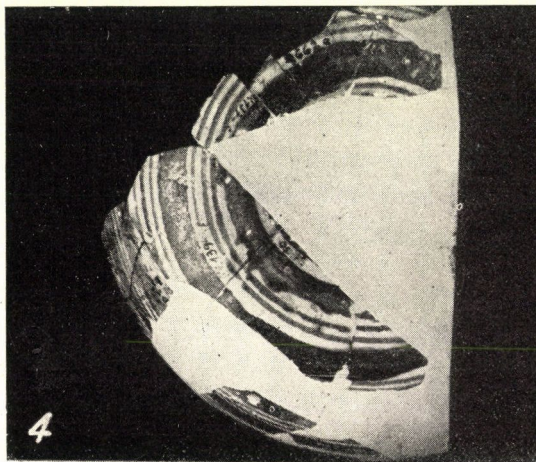
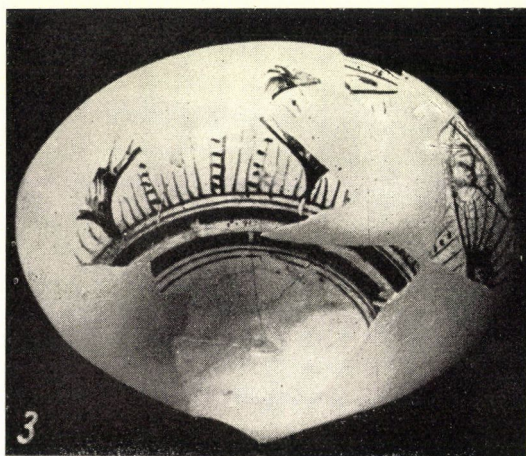


I. tábla

1., 3. kép. Címeres táltöredék és rekonstrukciója. Faenza, 1486—87.

2., 4., 5. kép. Pávaszem mustrás címeres táltöredék; rekonstrukciója és külső fele. Faenza, 1486—87.

6., 7., 8. kép. Ökörrel díszített táltöredék; hátlapja és rekonstrukciója. Faenza, 1486—87.



II. tábla

1., 3., 5. kép. Táltöredék kettőskeresztes címerrel; külső oldala és rekonstrukciója. Faenza, 1486—87.
2., 4., 6. kép. Szent Bernát sugárdíszes táltöredék; külső oldala és rekonstrukciója. Faenza, 1486—87.

téglákat készített, a palota belső díszítéséhez. A téglák a Forrer¹⁷ gyűjtemény faenzai tégláival és a bolognai San Petronio templom egyik kápolnájának faenzai készítésű padlójával mutatnak rokonságot, és a budai udvar és a faenzai műhely kapcsolatát igazolják. A budai udvar érdeklődését a főként luxus- és divatcikké vált olasz majolikák iránt mi sem bizonyítja jobban, mint Valentini Cesarnak, a ferrarai követnek levele, melyben úrnőjétől, Aragoniai Elenorától Mátyás és Beatrix számára kért ajándékok között majolika edényekről is szól... »de quelli lavoreri da Faienza di terra«.¹⁸ Levelének további részében pedig azt mondja, hogy ezek (mármit majolikák) nélkül nincs ünnep.

Ebben az időben igen szoros a diplomáciai és családi kapcsolat a magyar királyi pár és a ferrarai hercegi család között. Beatrix unokaöccsét, a kis Hippolitot, Eleonora fiát szeretné 1485-ben, Aragoniai János esztergomi érsek halála után a primási székre juttatni. A ferrarai hercegi pár ennek reményében több ízben kedveskedik ajándékokkal Mátyásnak és Beatrixnek. Levéltári adatok alapján eddig még nincs igazolva, hogy érkeznek-e Budára az ajándékok között majolikák vagy sem. Az ásatási anyag bizonyossága szerint azonban igen. Feltételezhetjük, hogy a megtárgyalandó töredékek nagyrésze ekkor kerül Budára.

Az egyik tányér¹⁹ széles és lapos peremét pikkelysor díszíti, alatta bianco sopra bianco technikájú indasor, közepén mangánviolával festett címerpajzs szarufával és hármashalommal (I. tábla 1. kép). A tárcsapajzsra emlékeztető pajzsot kékkel festett fűszálak veszik körül. A pikkelysor árnyalásában kevés okkersárgát, két árnyalatú zöldet, kobalddkét és mangánviolát látunk. Külső felületét vastagabb és vékonyabb kobalddkékkel meghúzott körök borítják. A fenékrész díszítés nélküli azonos kettős, illetve hármás pikkelysor szegélyezi az ú. n. »Corvin készlet« három tányérját.

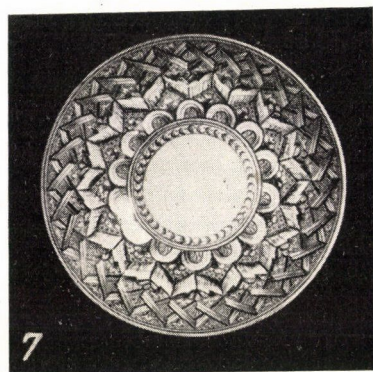
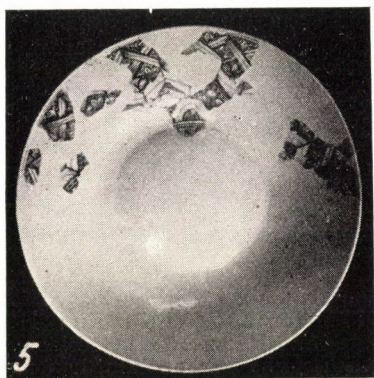
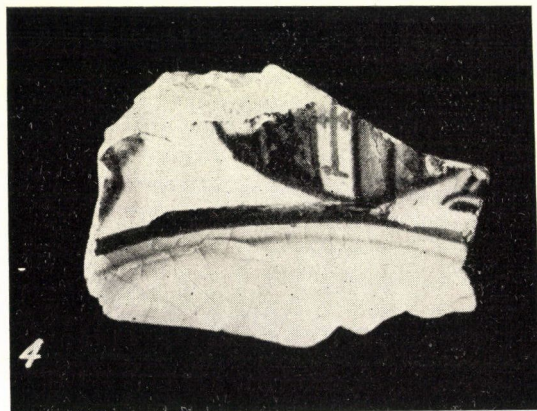
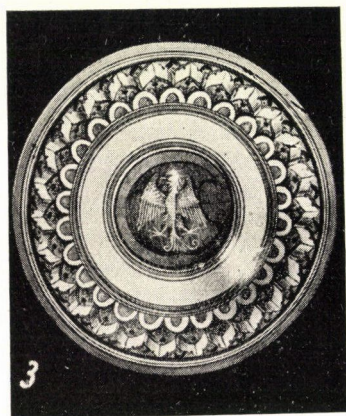
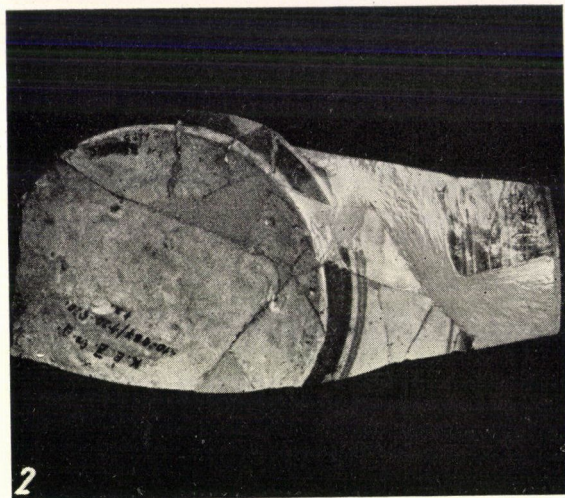
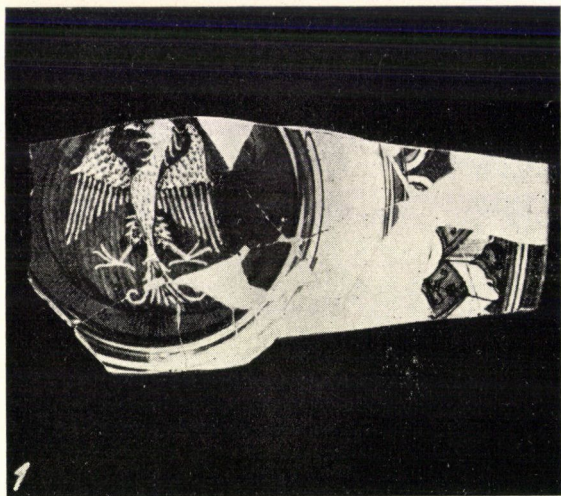
Közelálló jellegű egy másik²⁰ Budán előkerült tányér, melynek közepén világos okkersárgával festett ökör van ábrázolva mangánviola háttérben. Az öblös részen szintén bianco sopra bianco sáv szerepel. A derékszögben kihajló peremen hármás pikkelysor alóla kinövő elnyújtott háromnegyed ellipszisekkel. (I. tábla, 6. kép) A pikkelysor színezése: kobalddék, mangánviola, zöld és okkersárga. Az ellipszissor kobalddkékkel kontúrozott és árnyalt. Külső oldala ugyancsak díszített, a peremen egymásba kapcsolt rácsozott pávaszem mustra, kékkel festve. (I. tábla, 7. kép) Hasonló nyújtott ellipszissoros díszítésű négyzetes padlóteglát közöl Argnani.²¹ A téglát a faenzai Casa Pirotában készült. Ugyanő ismerteti egy tárlészetet²² a XV. század végéről, melynél a peremet díszíti azonos motívum. A Victoria and Albert Museum²³ egy 1475–80 közötti faenzai vázáján hasonló dekorációt látunk.

Azonos kéztől származhat az alább ismertetendő két budavári lelhelyű tányér, melyek színezésükben azonban eltérnek az előbbiektől. A tányérokon szereplő kék nem olyan erőteljes, az okkersárga helyett egy világosabb árnyalatú zöldet és sárgát használnak a fazekas, mangánviolát pedig alig. Az első lapos, széles peremű.²⁴ A peremen belül pikkelysor, zeg-zugos szalag és pávaszem mustrasorok. Az egyes mustrák közét háromosztású levélkék töltik ki (I. tábla, 2. kép). A levelek formája hasonlít a Victoria and Albert Museumban lévő Mátyás és Beatrix címerével díszített tányér szélmotívumához,²⁵ ahol a levéldísz a pikkelysoros perem és a középmező között, a tál öblös részét borítja, azonban kevésbé tagoltan, mint a vári tányéron (IV. t., 2. rég). Közelebb áll hozzá az a »Corvin tányér«, mely a Mortiner–Schiff gyűjteményből²⁶ ismeretes, ahol a külső peremszegélyt hármás pikkelysor és zeg-zugos szalagsor alkotja. A vári tányér közepét kettőskeresztes hegyestalpú címerpajzs díszítőnévényi dekorációtól körülveve. Azonos virág és levéldíszítést találunk a Victoria and Albert Museum anyagában²⁷ lévő egyik faenzai vázán, mely 1470 és 80 között készült (IV. t., 4. kép). A budavári tányéron a középmező és a peremsáv között bianco sopra bianco sáv van. Ezzel a technikával kapcsolatban Fortnum²⁸ Campori márkinak

kutatásai nyomán a mantuai levéltárban őrzött, 1494-ből keltezett levelet ismerteti, melyben arról van szó, hogy Isabella (Este), a mantuai herceg F. Gonzaga felesége, a ferrarai majolikaműhelybe küld egy eltört tálát megragasztani. A megjavított tálát F. Bagnacavallo egy másik tállal, a ferrarai herceg ajándékával együtt küldi vissza, azzal, hogy amennyiben a tál megnyerné a hercegnő tetszését, hasonlóakat rendelne még számára. A levél további szövege szerint ezek azonban nem lesznek majolikák, hanem annál finomabb és vékonyabb anyagúak: bianco sopra bianco technikával készültek. Ebből a részletből Campori arra következtet, hogy az összetört és megragasztott tányér olomnázás mezza majolika lehetett, míg a ferrarai készítmény ónmázás volt. Így a bianco sopra bianco kifejezés egyértelmű a »bianco alletato malamento detto bianco faentino« kifejezéssel és nem csak a fehéren fehérre való festést jelenti; hogy e technikát faenzai művészek találták-e fel, vagy Ferrarában vezették volna be először, még kétséges. Piccolpasso a már idézett művében a zöld szegély koszorús, bianco sopra bianco díszítésű edényeket castel durantei áruknak mondja, bár ezzel a technikával más műhelyekben is találkozunk (Faenzában, Urbínban). Néhány mesternevet is fel lehet sorolni a XVI. század elejéről, akik igen kedvelték ezt a díszítési módot. Nicola Pelliparionak az oxfordi Ashmolean Museum²⁹ anyagában lévő, Apelles megrágalmazását ábrázoló táján a középmező körül rozettakoszorút látunk bianco sopra bianco technikával. Ezt a díszítést azonban nem tekinthetjük Nicola művei ismertető jegyének, mert utánzója, a valószínűleg faenzai FR mester, szintén gyakran alkalmazta. — A fent említett budai tál külső oldala szintén gazdagon díszített; fenekén forgó rozetta, peremén fekvő, levelekkel egymásba kapcsolódó pávaszem minta (I. t., 5. kép). Színezése kék. A pávaszemek árnyalásánál kevés rézzöldet, okkersárgát és mangánviolát használt a fazekas.

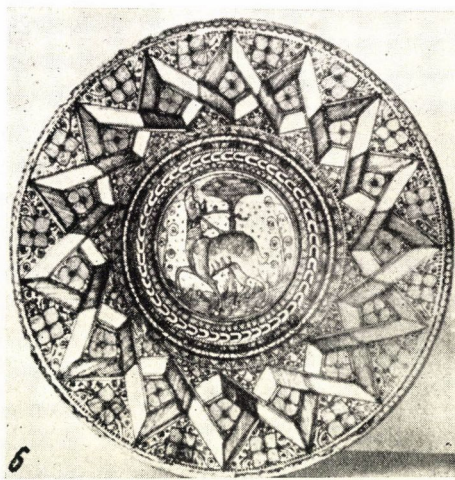
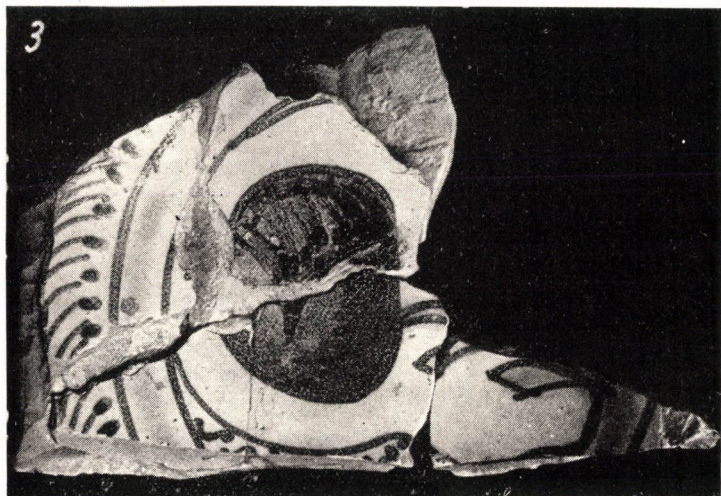
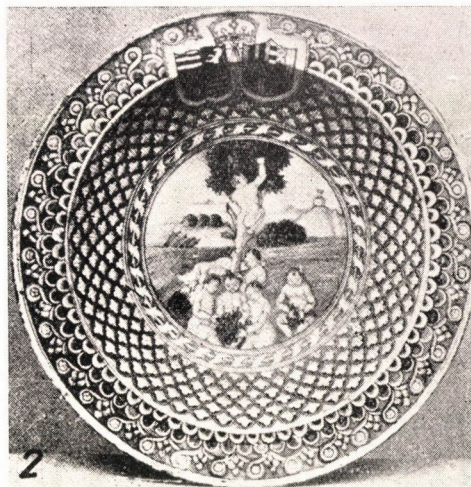
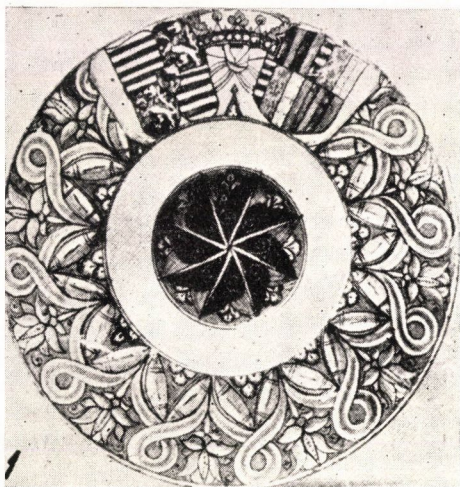
A másik budai tányér³⁰ öblös, tálszerű (III. t., 5. kép). Belső oldalán egymásba kapcsolt zeg-zugvonalas szalagból, pikkelyből és hármás dombokból álló sorok. Az ábrák között az előző tányéron is szereplő hármás karélyú virág, pöttyökkel. A középmezőt egymásba fűzött gyöngysor keretezi. Többszorosán alkalmazva látjuk a szalag-, illetve a cikk-cakkban egymásba kapcsolt szalagdíszítményt egy faenzai tál töredékén³¹ a XV. század végéről. A töredék közepén egy női mellkép van kék pöttyökkel díszített háttérben. A peremen a budai tállal azonos szalagdíszítmény pöttyökkel és félkörökkel kitöltve. Színezése fehér és okkersárga alapon kék, kevés okkersárga és rézzöld. A szobanforgó budai tál okkersárga és kobalddék festésű külső felén ú. n. »Szt. Bernát sugara« díszítés fűszálakat láthatunk (III. t., 6. kép). Hasonló elemekből álló perem-díszítése van az 51.2960 leltári számú³² budai lelhelyű tányérnak (III. t. 1. kép): pikkelysor és zeg-zugvonalas szalag. Közepén okkerbarna alapon mangánviolával festett stilizált pajzs kiterjesztett szárnyú sassal. Külső oldalán kékkel festett körkörök. (III. t., 2. kép).

Gazdagon díszített a budavári ásatásnál előkerült kisebb méretű öblös tál töredéke.³³ (II. t., 1. kép) A peremen fogazott szélű széthajló levelek, közöttük, illetve a levelek alatt hármás szírmű virág és kagyló. A színezése okkerbarna és kobalddék. A mangánviolával festett hegyestalpú címerpajzsban, mely a középmezőben foglal helyet, kettőskereszt látható. (A kettőskereszt³⁴ a X. és XIII. század között lett Európaszerte ismeretessé a bizánci emlékek alapján.) Nálunk a kereszt kettős formájában III. Béla pénzein fordul elő első ízben; 1190 táján már pajzsba foglalva. Bizáncban a kettőskereszt ebben az időben már nem egyházi szimbólum, hanem a császári hatalom jelképe. III. Béla szintén nem egyházi, hanem — a bizánci császárt utánózza — hatalmi jelképként vette fel címerébe. A kettőskereszt azóta következetesen használt címere a magyar királyságnak nemcsak pénzekben, hanem pecséteken is. Az alatta szereplő hármashalom³⁵ nem volt mindig tartozéka. Az Anjouk alatt, Nagy Lajos idejében lép fel és talapzatként szere-



III. tábla

- 1., 2., 3. kép. Címerdíszes táltöredék ; külső oldala és rekonstrukciója. Faenza, 1486—87.
 5., 6., 7. kép. Cikkak szalagdíszes táltöredék ; külső oldala és rekonstrukciója. Faenza, 1486—87.
 4. kép. Arragoniai címerrel díszített tányértöredék. Faenza, 1486—87.



IV. tábla

- 1., 2. kép. A »Corvin service« két tányérja a Victoria and Albert Museumban. Faenza, 1486—87.
 3. kép. Táltöredék. Faenza, XV. sz. közepe.
 4. kép. Majolika váza. Faenza, 1470—80. Victoria and Albert Museum.
 5. kép. Majolika tál. Faenza, 1480. Páris, Musée de Cluny.
 6. kép. Majolika tál. Faenza, 1480 körül. Victoria and Albert Museum.

pel. Alapformája gótikus lóhereív. Mai értelmezése a XVIII. századból származik. A kettőskereszt mellett a vágásos címert, mint családi címet használták. I. Mátyástól³⁶ kezdve a kettőskereszt a pólyákkal szemben kissé háttérbe szorult. Arany pecsétjének (1464 és 1465) mellő a lapján a király trónuson ül jogarral és országhalmával; előtte kerek talpú pajzsban hárommalomból kiemelkedő kettőskereszt. A kereszt szárai ugyanúgy, mint az előbb említett tányéron tagoltak. A pecsét hátlapján a vágásos pajzs felett korona. Mátyás titkos pecsétjén³⁷ 1464-től, első cseh királyi pecsétjén,³⁸ cseh királyi titkos pecsétjén³⁹ (1486), a kettőskereszt a családi és tartományi címek között szerepel. Trónkárpitjának⁴⁰ négyelt címerében az egyik mezőt a kettőskereszt foglalja el. Hadi pajzsán⁴¹ ellenben csak a kereszties címet találjuk. Pénzei ugyancsak a címek különböző összeállítását mutatják. Az aranyforintokon⁴² és garasokon a pólyás címerrel együtt szerepel a kettőskereszt, azonban a dénárook és obulusok egyes típusainál az egyik oldalt csak kettőskereszt díszíti. Az elmondottak alapján joggal feltételezhetjük, hogy a leírt budavári leheltyű faenzai tálakon ábrázolt kettőskereszties címer Magyarország címere és a tányérok Mátyás számára készültek. A fent leírt címeres tál külső oldalán késsel kontúrozott pávaszemdíszítés látható (II. t., 3. kép). A tál biztos rajzú; színei és máza az eddig ismert darabok között a legragyogóbb.

Szintén kisméretű egy másik táltörredék⁴³ (II. t., 2. kép), melyet hihetetlen vékonyága és szép kivitele miatt a legszebb vári leletek közé sorolhatunk. Peremén kihajló indás virág. Ez a dekoráció számtalan faenzai darabon szerepel az 1480 körüli időben. Feltehetőleg ennek a tálnak középmezőjét alkotta egy levelekből képzett rozetta, mely anyagában és színezésében teljesen megegyezik a fent ismertetettel. A tál középmezőjét Szt. Bernát sugaras díszítmény veszi körül. Színeiben a kobalddék dominál; festésénél a művész kevés okkerbarnát és rézöldet használt. A tál külső részén vékonyabban és vastagabban meghúzott koncentrikus körök (II. t., 4. kép). Hasonló finomságban látjuk e motívumokat egy faenzai majolikátalon a párisi Musée de Cluny-ben (IV. t., 5. kép).

Nagy érdeklődésre tarthat számot egy, az ásatásnál előkerült kis majolikátörredék⁴⁴ az aragoniai címerrel (III. t., 4. kép). A táltörredék öblös részén fehérrel festett (bianco sopra bianco) sáv, a kihajló, egyenes peremrészén az aragoniai címer alsó részeit ismerhetjük fel. A címerpajzs egyik oldalán pikkelysoros széldekoráció látszik, a másikon elmosódott motívum, valószínűleg egy másik címer kerete, vagy a két címerpajzsot összefoglaló minta részlete. Színezése okkersárga, mangánviola és kobalddék. A táltörredék külső részén körkör részlete késsel és okkersárgával festve. A címerábrázolás megegyezik az eddig ismert négy »Corvin tányér« azonos ábrázolásával. A Londonban lévő ép tányérokon Beatrix címere mellett Mátyás egyik gyűrűs pecsétjének címerét találjuk: a karélyostalpú, négyelt címerben a cseh oroszlánt, a magyar pólyákat, a szív pajzsban a hollós címet. Ez a címer típus Mátyás három gyűrűs pecsétjéről ismeretes. Az első kettő csak nagyságban különbözik egymástól és 1480—1487 között volt használatban.⁴⁵ A harmadik változatnál is csak a cseh oroszlánok ábrázolása különbözik a Corvin-tányérokon lévőktől: az oroszlánok befelé fordulnak. E harmadik típus 1488-ban szerepel először. A tányérokon lévő címer tehát az első, vagy második változattal: a kifelé néző cseh oroszlánossal azonos. A címerek használatának pontos ideje a tányérok készítésének idejét is megadja. E szerint 1480 és 1487 között kellett készülniük. Valentini Cesar 1486-ban kelt említett levele alapján azonban valószínűbbnek tartjuk, hogy a címerek ábrázolásánál a két azonos gyűrűs pecsét közül a másodikat használták mintaképül. Sajnos a vári címeres tányértörredék kicsisége megakadályozza, hogy az ismert négy Corvin-tányérral stílusban és esetleg mesterüket illetően összehasonlíthassuk. Annyi azonban megállapítható, hogy a budai tányérok és a címeres tányérok megkülönböztetőleg egy

időben és egy helyen készültek. Színezésük, mely főként kobalddék, okkersárga és barna, rézöld és mangánviola, kapcsolódik az ismert Corvin-service-hez és az azokkal rokon darabokhoz. A díszítő motívumok egyes elemei is ebbe a körbe utalják a budai tányérokra. A Corvin-tányérok készítési helyének meghatározásánál a majolika kutató véleménye erősen megoszlik. Fortnum⁴⁶ alapvető munkájában a service két tányérját, melyek a Kensington-gyűjteményben szerepeltek, forlii készítménynek mondja 1480—85 közötti időből. Egy, a Victoria and Albert Museumban lévő tál mesterével hozza kapcsolatba. A tál középső részén bibliai jelenet: a tizenkét éves Jézus a templomban. Peremét késsel festett zeneszerszámok és hadi troféák díszítik. Hátlapján forlii bélyeg: »i la botega d m iere da Forli.« A Mortimer-Schiff katalógus a service másik két tányérját 1485 körüli toskanai készítménynek jelöli meg. B. Rackham 1933-ban megjelent »Guide to italian maiolica« című művében faenzai eredetről szól. Kétséges azonban, hogy a mester Faenzában, vagy Forliban dolgozott-e. Ugyanez a szerző a Victoria and Albert Museum olasz majolika-katalógusában faenzai áruk között szerepelteti a Mátyás címeres tányérokra. Egy másik kutató, W. Honey az európai kerámiáról írott művében⁴⁷ a tányérok faenzai, vagy derutai készítmények közé sorolja az 1490-es időből. A XV. század utolsó évtizedeinek majolikáinál a helymeghatározás még sok esetben csak feltevésekre szorítkozik. Nagyon kevés e körből származó darabon találunk helymegjelölést, még kevésbé mesterjegyet. A díszítés alapján történő szétválasztás sem minden esetben biztos. Mégis a fent tárgyalt anyag készítési helyének meghatározásánál az egybehangzó adatok alapján Faenzára kell gondolnunk. Erre utalnak a díszítő motívumok, a külső oldalon minden esetben valószínűleg főként koncentrikus körökkel. Alátámasztja feltevésünket a faenzai műhelynek közismert vezető szerepe ebben a korban. A budai tányérok esetében a történeti adatok: a budai udvarnak szoros kapcsolata a ferrarai udvarral, annak a faenzai majolikaműhellyel, — alátámasztják és valószínűsítik a tányérok faenzai készítését. Valentini Cesar levele és a címerek egyezése a szűk időközre határolható pecsétekkel a tányérok datálását az 1486—87 közötti időre korlátozzák.

BERTALAN VILMOSNÉ

JEGYZETEK

^{1, 2} W. Bode: Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana Berlin, 1911.

³ F. Argenti: Il Rinascimento delle ceramiche maioliche in Faenza, 1898. 233. 1.

⁴ O. Falke: Majolika. Berlin, 1907. 106. 1.

⁵ E. Fortnum, C. Drury: A descriptive catalogue of the maiolica Hispano-Moresco, Persian, Damascus and Rhodian Wares in the South Kensington Museum. London, 1873. 571—572. 1.

⁶ C. v. Chledowski: Der Hof von Ferrara. München, 1921. 80. 1.

⁷ Fortnum id. mű 475—76. 1. »trois coffres bahuts pleins de vaiselle blanche et peinte de Faenza«.

⁸ J. Helbig: Ceramique monumentale en Belgique. Faenza XXXIV. köt. 101—3. 1.

⁹ O. Falke: Majolika. Berlin, 1907. 180. 1.

¹⁰ Fortnum id. mű. 475. 1.

¹¹ B. Rackham: Victoria and Albert Museum. Guide to italian maiolica. London, 1923. 25. 1.

¹² 51.2765 lt. sz. X. szg. 8 R.

¹³ Bode id. mű.

¹⁴ B. Rackham: Victoria and Albert Museum. Catalogue of the italian maiolica. London, 1940. 19 tábla, 102 kép.

¹⁵ Bertalan Vilmosné: Budavári majolika padlótegélak. Archeológiai Értesítő. 1952. 2. szám. 186—190. 1.

¹⁶ Holl Imre: Budavári majolikáégető kemence (kézirat).

¹⁷ Forrer: Geschichte der europäischen Fliesenkeramik. Strassburg.

¹⁸ Nagy Iván—Nyáry Albert: Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából. Budapest, 1877. III. köt. 171. 1.

- ¹⁹ 51.344 lelt. sz.
²⁰ 51.2931 lelt. sz.
²¹ F. Argnani id. mű. XV. tábla, 2. kép.
²² F. Argnani id. mű. XVI. tábla, 2. kép.
²³ B. Rackham: Catalogue... 21 tábla, 116. kép.
²⁴ 51.1332 lelt. sz.
²⁵ B. Rackham: Catalogue... 27. tábla, 150. kép.
²⁶ S. Ricci: Collection of Mortimer Schiff. 26. kép.
²⁷ B. Rackham: Italian maiolica Faber and Faber. London, 1952. 22. tábla.
²⁸ Fortnum id. mű. 572. l.
²⁹ Rackham: A new work by Nicola Pellipario at South Kensington. The Burlington Magazin. XLII. 127. l.
³⁰ 51.1356 lelt. sz.
³¹ F. Argnani id. mű. XVII. tábla, II. kép.
³² 51.2960 lelt. sz.
³³ 51.816 lelt. sz.
³⁴ Kumorovitz B.: A magyar címer kettős keresztje. Turul. 1941. 3—4. füzet, 55. l.
³⁵ Kumorovitz B.: A magyar címer hármashegye. Turul. 1942. 1—2. füzet, 27. l.

- ³⁶ Kumorovitz B.: Mátyás király pecsétjei. Turul. 1942. 1—4. füzet, 8. l. 4—5. ábra.
³⁷ Kumorovitz B.: Mátyás király pecsétjei. Turul. 1932. 1—4. füzet, 9. l. 6. ábra.
³⁸ Kumorovitz B.: Mátyás király pecsétjei. Turul. 1932. 1—4. füzet, 11. l. 8. ábra.
³⁹ Kumorovitz B.: Mátyás király pecsétjei. Turul. 1932. 1—4. füzet, 11. l. 9. ábra.
⁴⁰ Magyar művelődéstörténet. II. köt. 255. l.
⁴¹ Magyar művelődéstörténet. II. köt. 52. l.
⁴² Réthy L.: Corpus numorum Hungariae. II. 14 tábla 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222. 15. tábla 225, 228 típus.
⁴³ 51.1394 lelt. sz.
⁴⁴ 52.890 lelt. sz.
⁴⁵ Kumorovitz B.: Mátyás király pecsétjei. Turul. 1932. 1—4. füzet, 12. l. 13. ábra.
⁴⁶ Fortnum id. mű. 550, 551. l. A tárgyakon szereplő második címert tévesen Podjebrád Katalinnal hozza kapcsolatba.
⁴⁷ W. B. Honey: European ceramic art from the end of the Middle Ages to about 1915. 25. l. 39. tábla B.

MAGYAR KERAMIKATÖRTÉNETI TANULMÁNYOK. I.

A magyar régiségtudomány egyre erősödő érdeklődéssel fordul a múlt kutatásának egyik mostohagyereke, agyagművességünk történeti feltárása és értékelése fele. A századvég szakírói a gazdag ember szívéhez közelebb álló nemesfém tárgyakat, ötvösségünk európai viszonylatban is kimagasio emlékeit emelték műtörténetünk méltó helyére. Ma a társadalom egészének anyagi műveltségét híven tükröző keramika, annak százrétű: korban, rendeltetésben, anyagban, formában, készítési eljárásban és díszítményben szinte kimeríthetetlen változatú emlékanyaga vonzza a kutatást.

A legutóbbi idők módszeresen lefolytatott és folyamatban lévő műemlékei feltárásai és ásatásai különösen elősegítik a magyar gotika, reneszánsz és későreneszánsz agyagművesség tárgyi emlékeinek részleges, majd átfogó szambavételét. Egyelőre talán még csak e szakterület munkásai látják, hogy a régi magyar fazekasmunkák rövidesen elkövetkező új értékelése világhírű ötvösségünkkel fogja egyvonalba állítani a magyar keramika válogatott remekait.

Természetszerű, hogy e — még messzinek látszó — cél elérése érdekében nemcsak az új ásatások és feltárások anyagát vizsgáljuk. Múzeumaink jól ismert tárgyain kívül fel kell dolgoznunk azoknak a közelmúlt feltárásoknak leleteit is, amelyekre eddig mód nem volt, ill. amelyek eddig holt raktári anyagként heverték. Ugyanakkor fokozott erővel kell közzétennünk a régi magyar fazekasművességre vonatkozó, nagyrészt teljesen ismeretlen okleveles emlékananyagot is, hogy a párhuzamos munka folytán adódó eredmények minél teljesebb történeti képpé formálódjanak. Az emlékeknek az oklevelekkel való azonosítása — mint a magyar művészettörténet más területein is — csak ritkán kecsegtet sikerrel.

Alábbi három tanulmányunk közül az első pusztán írott forrásokra támaszkodik s az emlékananyagot csak analógiákkal van módjában az okleveles feljegyzések mögé helyezni. A második viszont tárgyi emlékeket vizsgál s a régészeti leleteket ide vonatkoztatható történeti források segítségével magyarázza. Harmadik tanulmányunknak — szerencsés kivételképpen — módjában van a ma is meglévő műveket a készítő mester nevével és annak személyére vonatkozó okleveles anyaggal azonosítani és egységes történeti képpé alakítani.

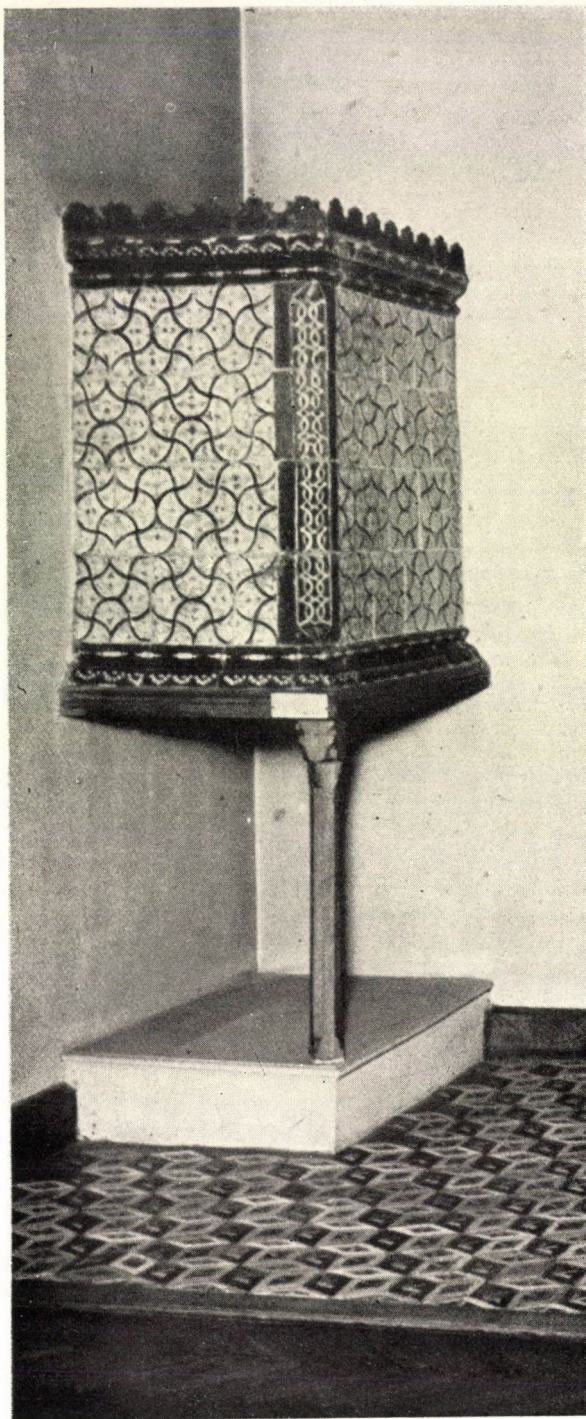
KAZA GYÖRGY, ESTEI HIPPOLIT ESZTERGOMI KÁLYHÁSA

Tudomásunk van arról, hogy Magyarországon 1376-ban egyes fazekasok már céhbe állottak,¹ mégsem mondhatjuk, hogy középkori forrásaink bőkezűen szolgáltat-

nák akár edénykészítő, akár kályhagyártó mestereinkre vonatkozó adataikat. Két, névszerint is ismert fazekasunk budai s az 1457—58. évi pozsonyi harmincadkönyvben szerepel.² Vegyes agyagút hoznak Pozsonyba, közöttük kályhacsempét is, ami Bécs közelségét tekintve, elég meglepő és Budának már ebben az időben is központi erőhelyzetéről tanúskodik.³ Az edényneműt szállító *Künz* fazekas azonosnak tűnik a Wiener-Neustadt-ban megfordult és a helybeli hatóság előtt egy rokonsági ügyben 1436-ban tanúskodó *Ehünz* (*Chunz*) budai fazekassal.⁴ Tudomásunk van még két Pozsonyban szereplő fazekasról, akik edényárut és fekete és zöld kályhacsempéket vámmoltatnak el.⁵ Ezek a nevek azonban nem adnak kielégítő választ arra a kérdésre, vajjon az ország központi részében a középkor végén az agyagipar betelepített mesterek kezében volt, illetve voltak-e olyan mestereink, kiknek neve is kétséget kizáróan bizonyít az agyagművesség hazai jellege mellett? A kérdést ilyen módon megközelíteni annál nehezebb, mert e korban nálunk a legtöbb műves mester csak keresztnévéről ismert s így hovatartozásukat biztosan nem állapíthatjuk meg. Első magyar családnévű fazekasunk most lép ki az ismeretlenség homályából: *Kaza György* esztergomi kályhás.

Kaza György munkásságát az esztergomi számadáskönyvek alapján vizsgáljuk.⁶ A kiadások tételei nem tájékoztatnak pontosan arról, hogy mennyi időt töltött Estei Hippolit szolgálatában. Kétségtelen, hogy 1487-ben, midőn a gyermekérsek az esztergomi palotába bevonul, még bizonyos *Mihály* kályhás mester szerepel a várban, aki rendes évi illetményt, ú. n. természetbeni salláriumot húz az érsekségtől, amelyet január 11-én az 1486-os évre visszamenően fizetnek ki számára.⁷ Mihály mester 1487 augusztusától már nem szerepel a vár salláristái között. Cesare Valentino érseki kormányzó és olasz hivatalnokai, úgy látszik, feleslegesnek vélték alkalmazását. 1487-ben a tél beállta előtt több olyan munkát indítottak meg viszont, amely az olasz szokásoknak inkább megfelelő kandallófűtés előszeretettel ad bizonyosságot. Októberben két palotaőr dolgozik az egyik kandalló üzembehelyezésén, ugyane hó 14. és 15. napján pedig az érseki kápolnában és a provizor szobájában lévő kandallón hat napig munkálkodó Tamás palotaőrnek, *Mihlós* és *Simon* kőműves mestereknek és a *Péter* várpallér szám-lájára a kandalló szikrafogóján dolgozó ácsnak különböző összegeket fizetnek ki.⁸

A »jeges Dunánál« azonban nem oldotta föl a tél hidegét a déli tájak divatos kandallója. Az esztergomi olaszokat a következő tél megtaníthatta az északi fűtőmódszerek becsülésére. Míg 1488-ból nem rendelkezünk ada-



1. Kandalló-kályha. Erdély, XVII. sz. Iparművészeti Múzeum.

tokkal az esztergomi kályhások működéséről, a következő év elején — még a tavasz beállta előtt — két ízben is vásárolnak megmunkált fazekasagyagot, amelyet az esztergomi várhegy lábánál álló verpeci malom és dunai alsó vár körül folyó építkezésekhez szállítanak s ugyanakkor egy kemence építéséhez 500 téglakockáért adnak ki bizonyos összeget.⁹ 1489 március 16-án pedig a verpeci kemence elkészítéséért Kaza Györgynek 58 dénárt fizetnek ki.¹⁰ Úgy látszik, a verpeci kenyérsütők mence építésénél alkalmazták először, de egyidejűleg a palota

fűtőalkalmatosságainak munkálatait is reá bízzák, mert már a következő napon a Hippolit szobájában lévő kályha rendbehozásáért kap kisebb összeget.¹¹ Ebből megtudjuk, hogy ekkor már az érsek mives mesterei közé tartozott. Kaza György még ez év őszén egy új, kisméretű kályhát készít, amely 50 fazékidomú fiókból állott s a kályhafiókók darabjáért 1 dinárt fizettek ki.¹² Még a hideg megérkezése előtt több kályhát is igyekeztek rendbehozni és üzembe helyezni. Így fekete földet vásároltak, hogy a »kis kályhát« azzal befeketítsék. Ennek a kályhának megújítását ismét Kaza György végezte.¹³ A kályhák feketére festéséről több hasonló adatunk van s az ilyen, négyyszögletű, befelé gömbölyűen szűkülő kályhafióktöredék az esztergomi várasatás leletanyagában is igen gyakori.¹⁴ A feketére festéssel a drágább külföldi grafitos árut akarták utánózni.¹⁵ Mesterünk nem sokkal utóbb h. lyreállítja az esztergomi karjavadalmasok kályháját, amelyeknek rossz kályhafiókjait újakkal pótolja.¹⁶ Kaza György neve még egyszer feltűnik ebben a munkával teli évben Esztergomban; december 5-én megjavít egy verpeci kályhát, egy másiknak javítását a következő napon számolják el.¹⁷

1489 őszén, mialatt az esztergomi palotában és másutt dolgozik, befejezéshez közeledik a maróti érseki vadász-kastély építése és berendezése is. A Gerecse-hegység vadban mindig gazdag erdőségében álló — úgy látszik — fényes kastélyról a számadáskönyvek sokat beszélnek.¹⁸ Tudjuk, hogy emeletes volt s többek között Mihály és Jakab kőfaragók az esztergomi és visegrádi érseki paloták vezető mesterei dolgoztak rajta. Művészi megjelenésére utal az a bejegyzés, amely szerint a torony három márvány ablakának kifaragásáért 15 dukátot, tehát igen tetemes összeget fizettek ki.¹⁹ Berendezésére vonatkozó adatai közül most csak kályhát említjük.²⁰ Ezek közül legfigyelemreméltóbb az a »fél kályha cementből«, amelynek elkészítéséért november 9-én fizetnek ki 4 dukátot, anélkül, hogy a különleges kályha mesteréről említést tennének.²¹ Ugyanilyen kályhát készített Hippolit 1503-ban egri püspök korában »unam fornacem cimenti« az egri vár számára 5 dukát és 59 dinár összegért.²²

A cementnek nevezett anyag minden valószínűség szerint téglaporrall kevert és mészhabarccsal összeolvasztott formálható pép, az ú. n. terazzo, amely e kornak kedvelt padlóburkoló anyaga volt és a budai és visegrádi palota feltárásánál is számos helyen előkerült.²³ Feltevésszerűen igazolja egy későbbi bejegyzés, amely szerint Jakab mester, cementkészítő, ill. kőfaragó a palota padlójának javításáért kap bizonyos összeget.²⁴ A cementet egyrészt Nyergesújfaluból hozzák hajókon,²⁵ másrészt a helyszínen készítik el, különösen 1489 nyarán, mikor Beatrix Esztergomba költözése alkalmából a »Szibillák palotájában« nagyoobbszabású átépítések folynak.²⁶ Milyen lehetett a cementből készített kályha, nem tudhatjuk. Felvetjük azonban a lehetőségét annak, hogy az olasz kandalló és a »fornax modo allemanico«,²⁷ tehát a német módra rakott kályha sajátos magyar vegyületéről van szó. Ilyenfajta kemencéből Erdély őrzött meg néhány XVII. századi példányt. Lényege az, hogy a nyitott kandalló tűztere fölött lábon álló kályhatest, ill. szikrafogó, a füst elvezetése alkalmával bizonyos módon a meleget tárolni tudja. Miután Itáliában ismeretlen az Alpok vidékén ekkor már általánosan elterjedt kályha, az ilyen összetett szerkezetű, kandallókra inkább emlékeztető fűtőberendezésekre vonatkozhatik az egykorú leltárainkban oly sokat szereplő »olasz módra csinált kályha« kifejezés. Ilyen, a falsík előtt álló teljes s valószínűleg két láb által tartott kandalló-kályha a XVII. századból nem maradt fenn. De van néhány olyan példány, mint az Iparművészeti Múzeum — minden bizonnyal az alvinci habánok által készített — egyik piéce unique-je, amely egykor valamely szoba sarkában állott. Így a csak egy lábon álló és csak két oldalú kályhatest mintegy fele egy teljes, három oldalról szabadon álló kandallónak.²⁸ Ha ilyennek képzeljük el a maróti vadász-kastély kályháját, értelmet nyer a »fél« cementkályha, »mezza fornaza di Cimento« kifejezés.²⁹ A kályhatest felületét valószínűleg csak később borították csempék-

kel, eleinte a tapasztott kemencék mintájára készülhettek. A falazott egyszerű kemenceféléket is csak a fejlődés későbbi fokán látják el sülyesztett vagy kiemelkedő mázas kályhaszemekkel.

A falazás, ill. a füstvezető kályhatest számára, úgy látszik, igen alkalmas hővezető anyagnak mutatkozott a lazább összetételű téglatörmelékes cement. A falusi kemenceépítők ma is apróra tört cserépdarabokból készítik a kemencefal magját. A szabad tűztér fölött lebegő cementfalú kályhatest felületét — ha nem díszítettek csempékkel — egyszerűen lemeszelték. Ilyen kandalló-felének egy változatát őrizte meg számunkra a szentbenedeki udvarház, ahol az épített, kockaidomú lángfogót kőből faragott konzolokon nyugvó, címerrel díszített derékszögű, tagolt párkányzat tartja.³⁰ Ezek a kőfaragványok s maga a kandalló is a XVI. század végén épült kastéllyal egyidőben keletkezhetnek.³¹ A szentbenedeki kandalló-kürtő nemcsak az esztergomi »fél cement kályha« formai képét jelzi számunkra, de értelmezi a Maróton dolgozó Jakab kőfaragómester kettős mesteriségét is: »cementario vel lapicide«, akinek e munka elkészítésénél így még inkább tulajdoníthatunk szerepet. A maróti számadási tételekben egy ízben 3 dukátot ki is fizetnek neki és »asztalos társainak« az új kályhán végzett munkálatok hátralékául. Kevésbé lehet kétséges, hogy itt a tárgyalt cementkályhákról van szó.³² A munkában résztvevő asztalosok pedig a kandalló farészeit készíthették. Ez aligha lehetett más, mint az »olasz módra csinált« kályháknál alkalmazott és rendszeren díszesen faragott két — ez esetben egy — keményfa tartóoszlop, a kályhatest és a tüzelőpadka kerete, amelyet később is a legtöbb-szor fából csináltak.

Feltesszük azonban, hogy a »fél cement kályha«-ért járó négy dukátot, — tehát a kályhával kapcsolatban szereplő legnagyobb összeget — maga Kaza György kapta, amelyet nyilván távolléte miatt az udvarbíró kezéhez fizetnek ki.^{32/a} Estei Hippolit a számadáskönyvek tanúsága szerint ekkor egyedül mesterünket foglalkoztatja az esztergomi munkálatoknál, őt kell tekintenünk tehát a Maróton fölállított új kályha mesterének is. Láttuk, hogy sütőkemence, kályhaszemekkel díszített szobakemence és más különféle kályhák készítéséhez is értett. A déli és az északi fűtőrendszer ötletesen egyesítő kandallókályha építésének tudományát is ő hozhatta Esztergomba, amellyel az ott élő olaszokat különösen megörvendeztethette. Itáliában a köztudatban gyökeret vert a magyarok egészségtelen fűtési módja, akiknél az olaszok valósággal szenvednek a kályhákkal túlfűtött, fojtó levegőjű szobákban. A Magyarországon sűrűn vendégeskedő, enyhe éghajlathoz szokott idegenektől származhat az igény a szoba levegőjét állandóan cserélő kandallórendszer valamely módon való meghonosítására. Maga a találmány nyilván magyar eredetű, és feltehetően már bizonyos előzményekkel rendelkezik.³³ Arra, hogy éppen a Hippolit udvarában élő olaszok körében támadhatott különös igénye az efajta kandallókályháknak, pompás utalás Ariosto, az Orlando Furioso költőjének szatírája, amelyet a Hippolit udvarában élő testvéröccséhez ír, akkor, midőn a Magyarországra ismét visszatérő főpap arra akarja kényszeríteni, hogy vele tartson :

... Egy hosszú tél képes volna megölni,
S az ég mely alatt ti vagytok,
Bizony csak zordonabb, mint Olaszhoné !

Hát a tőzeg s széngőz melegétől
Nem irtódom-e inkább,
Mint ragály s fekete haláltól ?

S ott, hol ti vagytok tűz körül
Esznek, isznak, játszanak s dideregnek
A közel Rifeus zordon aljában

Tiltva nekem a zamatos erős bor —
S ott magyarok közt szentségtörés
Nem inni tisztán, s körömszakadtig !



2. Kandalló-kürtő. Szentbenedeki udvarház.

És minden étel elhalmozva borssal
Fahéjjal és más fűszerekkel,
Orvosok mondják, nekem mind halálos !

Irod, kályha pompás, van elég,
Jól rendezett szobák, vígasság ...

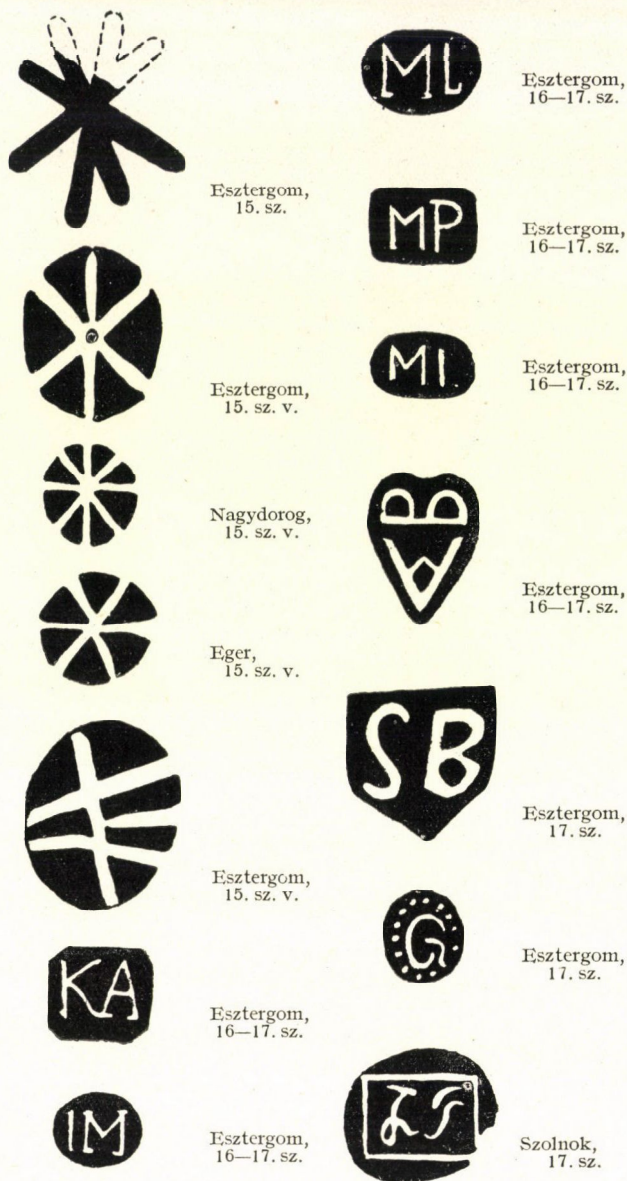
... Követném örömmel, de repülni Dunához
Lankadt vagyok én immár.
Ha lerázhatnám tizenöt évnek terhét
Mit nála töltöttem, utána mennék
A föld északi sarkáig.

De, ha azt hiszi, hogy huszonöt tallérral
Mit négyhavonként morogva fizetnek
Életre-halálra lebilincsel ;

Óh mondd, hogy csalódik ő Nagysága,
S bármely szegénységet nyugodtan tűrve
Nem óhajtom vissza rabszolgaságot !³⁴

A Hippolit magyarországi udvarába folyó életre, a »maecénás és művész« viszonyára éles fényt vető szatíra költője még nem ismeri az újfajta fűtési mód előnyeit.

E találmány jelentőségének lemerésénél figyelemmel kell lennünk a fűtőberendezés hazai továbbélésére is. Mint említettük, különösen XVII. századi erdélyi összefrások leltáraink leírásaiban a kandallókályhákra ismerünk. A »fornax viridis alba italica« s a »zöld fejéres kályhas kemence« összevetéséből azt is megtudjuk,³⁵ hogy ekkor a füstvezető szikrafogó építményét már színes



3. ábra.

mázás csempékkel borították. Ha ilyen kályhás kemence nem is maradt meg nagy számban, a kolozsvári múzeum csempéinek szárai azt bizonyítják, hogy különösen Erdélyben e kályhatípus általános volt. Természetesen ezeket a csempéket a német módi, vagy »úri« kályhákhoz is éppen úgy használni lehetett. Széles elterjedését az okleveleladatokon kívül azonban mégis bizonyítja az a tény, hogy a nép, különösen a kalotaszegi és a székelyföldi, átveszi és a XIX. században is általánosan készíti és használja. A nép körében »cserepes«-nek nevezett kemence-kályha szabad tíze alkalmat adott a bográcsban, kondérban való főzésre is, s ez a gyakorlati előnye is hozzájárult általános elterjedéséhez. Egyes néprajzi kutatóink a »cserepes« csempedíszekben a városi művészet alászállását látják ugyan, de a tüzelőrendszer szerkezetét népi eredetűnek tartják.³⁶ A kezdetlegesebb, nem csereppel borított, hanem vesszőből font és sárral megtapasztalt szikrafogót, az úgynevezett »gógány«-t Bátky Zsig-

mond pedig a német »Kogel« szóból származtatja és a Stájerből bejött torockói bányászok által meghonosított alkalmatosságnak tartja, mert neki is feltűnik, hogy az erdélyi szászok körében a gógány teljesen ismeretlen.³⁷

Következtetéseinkből világosan kitűnik, hogy az Erdélyben cserpesnek nevezett fűtőkészülék sem nem népi, sem nem osztrák eredetű, hanem a középkori udvari kúrtúrán született, olasz indítékra használatba jött tüzelőberendezés. A magyar művészet és díszítőművészet példájára itt is az olasz divat meghonosodásáról, elterjedéséről és a nép világában való továbbéléséről van szó. Sőt ennél még többről: a Kaza György személyén és esztergomi működésén keresztül megismert kandallókályha nemcsak a művészet külső formáit indítja el sikeres útjára, hanem teljesen újfajta szerkezeti rendszert ad, olyat, amelyet a nép századok múlva is gyümölcsözően használhat.

ISMERTETLEN MAGYAR FAZEKASBÉLYEGEK
ÉS MESTERJEGYEK

Szakirodalmunk többször foglalkozott a Magyarországon is előforduló bélyeggel ellátott edényáru két főcsoportjával.

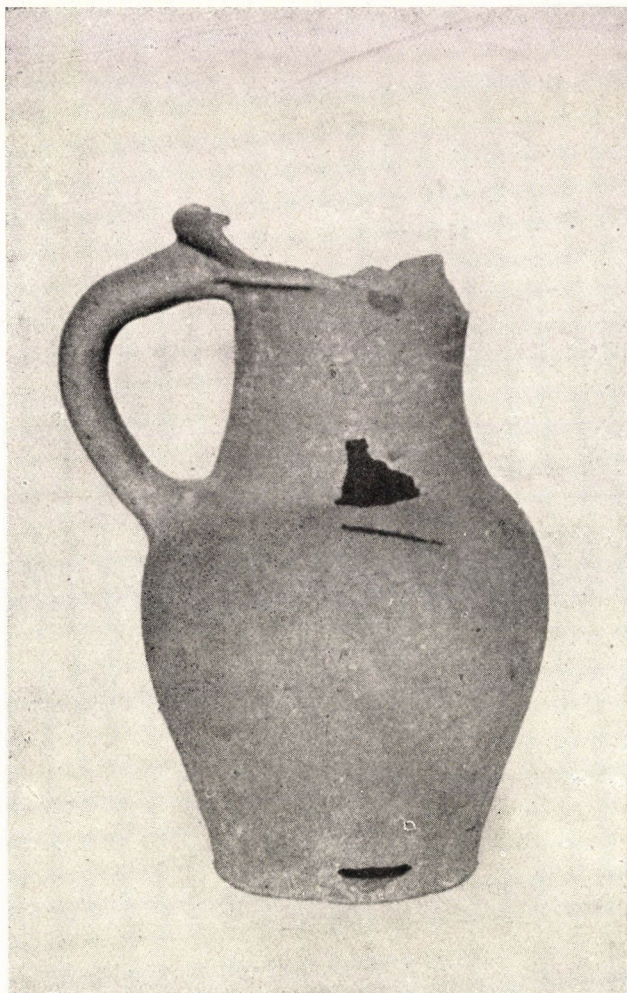
Ezek közül az ú. n. fenékbélyeges középkori, közelebről X–XV. századi edények Hóirrig József megállapítása szerint hazai készítmények.³⁸ Ezen edényeknek fenekén lévő plasztikus keresztudomó vagy más jel, nyilván a készítő műhely jelzése, amellyel az aru származását jelezték, esetleg az edény minőségét szavatolták.

Ugyaníylan céllal b  lyegezhettek a k  lf  idi kutatás szerint főként Bécs, Passau   s Tulln műhelyeiből a Dunán hozzánk   rkezo   grafitos alapanyagú edényeket. Utóbbiak jegeit az edény — legtöbbször vaskosan kihajló — gy  rus peremebe mélyen bepec  teltek. A j  gyek a v  roszimer kepeib  l, vagy annak változataiból adódnak,   gy az   tv  st  rg  yok hasonló termesztő jelzéseivel tartanak rokonságot. Régebbi irodalmunk nemcsak hogy ezen edények k  szl  inek munkaszervezet   nem vizsgálta, de nem voltak tisztában azzal sem, hogy azokat hol és milyen korban k  sz  tt  k, — s  t egyesek római eredet  nek v  lt  k azokat. Újabbán folytatott írásaink egyik eredményeképpen sikerült meg  hat  rozni, hogy a per  mb  lyeges grafitos importáru a XIV., de legt  k  ppen a XV. század folyamán érkezett nagy mennyvis  ben hazánkba.³⁹

A hazai fenékbélyeges és a külföldi perembélyeges edények mellett most feltűnik egy újabb módon jelzett fazekasáru, az ú. n. *fülbélyeges edények* csoportja. Az edények fulének felső, tehát legszembetűnőbb felületébe beütött pecséteteket az 1934–38. évi esztergomi vásárlások cserépanyagának átvizsgálásakor figyeltük meg először.⁴⁰ Valószínűnek látszik, hogy a most ismertendő bélyegek egy része, – hasonlóan a fenék- és perembélyegekhez – a készítés helyét jelzik, tehát műhelybélyegek.

A bélyegek ábrái közül, eddig a küllös körpecsét a leggyakoribb. Az esztergomi anyagban egy mázas, valószínűleg XV. század eleji, és egy durva magmunkálású, sötétszürke agyagból formált mázatlan edény fülét találjuk. Ehhez hasonló a szekszárdi múzeum Nagydorogról való, felszíni gyűjtésből származó darabja. Az egrü múzeum küllös ábrájú fülbélyegek korszója az egyetlen ilyenfajta emlékeink között, amely az edény formáját is megőrizte. Sajnos, lelőkörményei ismeretlenek, csak annyit tudunk róla, hogy az egrü várasatás alkalmával került napfényre. A korszó formái megjelenése alapján az utóbb tárgyalt három bélyeg még XV. századi készítménynek minősíthető. Esztergomból való egy további ugyanilyen, mázatlan, durva fülbe ütött XV. századi bélyeg, amely kőfaragójelhez hasonló ábrát mutat, de valószínűleg szintén műhelybélyeg lehetett.

A dunai importárúnál — a drága, de könnyen hamisítható túzálló grafitanyagból készült edényeknél — e jelzések főcélja a minőségi szavatosság, a hamisítványoktól való megkülönböztetés volt. A mázas edényárúnál nálunk is ez a helyzet. A kassai fazekescéh 1574. évi aktikusai⁴¹ többek között előírják a 'mázás mivek' kétszeri



4. Korsó, égetett agyag, XV. sz. vége. Eger, Múzeum.

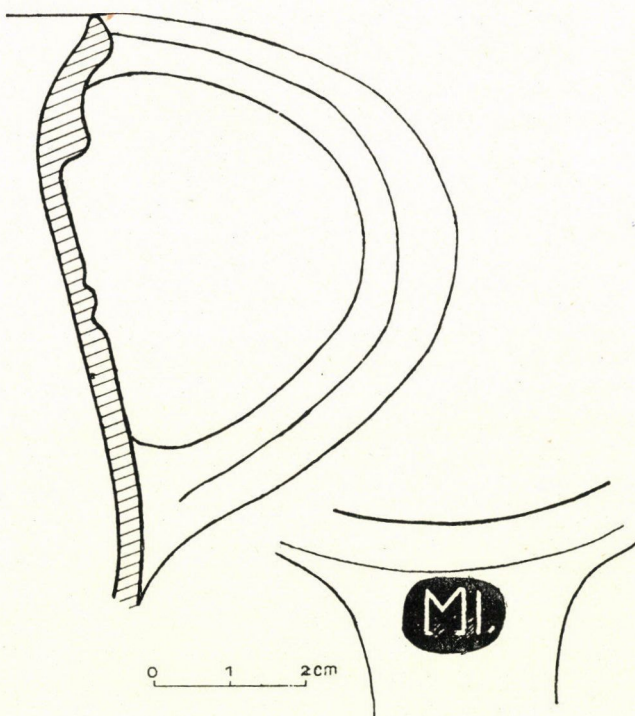
égetését. A céhszabályzat ugyanakkor kimondja, hogy : »Senki semminemű művet hamissan ne mázollyon, azaz csak a szélit megkenye és belől vízzel mázolja ; hanem valamint a szélit úgy belől is mázos legyen. Mert valamely azt nem cselekszi egy forint büntetése legyen«.

A műhelybélyegeknél azonban más oka is lehetett. A házi edények sok esetben egyszersmind mérőegységek is voltak, őrirtalmuknak tehát hitelesnek kellett lennie. 1532-ben Sopronban elhatározzák, hogy egy felesküdt mértékhitelcsítő fogadtassék, aki mindenkor, főképp országos vásárokon az iparosok és kereskedők mértékét megvizsgálja és a város címerét üsse rá.⁴² Az őrirtékül szolgáló edényáru készítői maguk is szem előtt tartották az ilyenféle előírásokat, amint az a kassai fazekascéh idézett szabályzatából világosan kitűnik, amidőn az a mesterré avatandó legény remekét írja elő. Ugyanis : »először egy rög agyagból három darabból álló fazekat csináljon, mely három arasznyi és négy ujjnyira magas legyen. Aztán más darabból ismét egy *sefeln* korsót, harmadik darabból egy *köblös* abarlót vagy rajtopot. Negyedik darabból egy *igaz meszelyt*, mely se nagyobb, se kisebb ne legyen — csináljon«.

Désen egy ilyen remek felülvizsgálásánál »talált a nemes Céh 1-mo az korsóban hibát 1 fertály magasságú és 2 ujjnyit, 2do az fazékban, avagy annak magasságában 1 fertály és fél szélességében 2 ujjnyit, 3-o a tálnak magasságában talált a nemes Céh hibát fél fertályt, szélességében egy fertály és selet«.⁴³

Közönséges házi edényeink bélyegzésének szükségességét — a céh belső életére világot vető — fenti idézetek magyarázzák legjobban. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a kész áru minőségét — még a mesterré lett céhtagok készítményeit is — ne ellenőrizték volna. Ez a »mivlító mesterek« vagy egyszerűen »látó mesterek« dolga volt, akik rendszeren a céhmesterral együtt bejárták a mesterek műhelyeit, boltjait és megvizsgálták műveiket.⁴⁴ Ugyanez történt a »okadalmakon«, vásáron, piacon már áruba bocsájtott művekkel is. Természetes, hogy ily módon — a város, műhely kollektív gazdasági érdekei — egyre inkább előtérbe hozták az egyén felelősségét, az egyes darabok készítőinek személyét is. A világhírű magyar ötvösművesség készítményeinek bélyegzése Magyarországon a XV. század végén már valamilyen módon kialakult és a XVI. századtól általános szokássá vált a mesterjegyek használata.⁴⁵

Ha szerényebb keretek között is, de hasonló folyamatot figyelhetünk meg a magyar fazekasáruk fülbélyegeinek változatain is. Míg az előbb tárgyalt XV. századi fülbélyegek világosan egy nagyobb munkaközösségre : városra, céhre, műhelyre utalnak, — a XVI—XVII. századi edényáru feltűnnek a két betűj gyes monogrammok, amelyek már nyilvánvalóan a késő mester nevét rejtik. Sajnos, az esztergomi várasatásból előkerült e darabok közelebbi lelőkörményei és rétegvizonyai ismeretlenek, de a kívül mázatlan, belül mázas, finom fehér agyagból korongozott fazékrészletek a XVI. század második felében szélitében használaltos edénytípust képviselik. Fülbélyeges leleteink közül három más-más típusú bélyeget használ, talán más-más vidék vagy céh fazekasmestereinek készítményei ézek, mert anyaguk és mázaik is különfélék. Az »AB«-betűs mesterjegy szívalakú keretben, az »SB« pajzsídomban, a »Cz« pontsorrall körített oválban helyezkedik el. További öt mesterjegy egységes betűtípust, méretet és keretelést mutat. Az edények anyaga is azonos, a fülre is rácsorgó sárgásbarna belső mázazás és a perem profiljának vonala jellegzetes a XVI. századi edényekre. Csak a sorban utolónak szereplő nagyobb zöldmázaz edény tér el ettől a formától. A fültörédeken bepecsételt mesterjegyek : »KA« levá-



5. Fülbélyeg. Esztergom. XVI. sz. v.

gott sarkú négyzetben; az »IM« az; »MI« és a zöldmázaz »ML« fekvő oválban helyezkedik el. Ugyanezen jelleget viseli a szolnoki várásatásból előkerült edényfűl bélyege, amely fekvő négyszögben »ZP« betűket mutat. E mesterjegyeknek a mesterek neveivel való azonosítása, azaz megfejtése kevés reménnyel kecsegtet. Még szűkebb keretek között sem álmódozhatunk arról, hogy — Kőszeghy Elemér példája nyomán — az ilyenfajta fáradozást valaha is komolyabb siker koronázza. Ha feltennünk is, hogy az utóbbi öt mesterjegy egy céh különböző tagjainak jelzése s e céh épp az esztergomi volna — nem állnak rendelkezésünkre a megfelelő okleveles emlékek. Esztergom a XVI. század második felében török uralom alatt állott, ami ugyan nem zárja ki, hogy ott a szenttamáshegyi török fazekasműhelyeken kívül magyar fazekascéh ne virágzott volna. 1595—1605 között Esztergom ismét magyar kézre kerül s a tizenöt éves török háborúk eredményeinek állandóságában országszerte bízó lakosság itt is visszatelepül és buzgón munkához lát. Mestereink működése erre az időre is eshetnék. 1593-ból való egyetlen adatunk, amennyiben az esztergomi számadáskönyvek említik, hogy *Mester János* fazekasnak kemencecsinálásért 13 forintot fizetnek ki.⁴⁶ Ha az »MI« vagy »IM« monogrammban *Mester János* mesterjegyét vélünk is megfejtetni, aligha járnánk el hiteles módszerrel, mert nevezettről azt sem tudjuk megállapítani, hol volt tulajdonképpeni működési helye. Az esztergomi fazekascéh iratai csak 1710-től maradtak fenn,⁴⁷ pedig a nagymúltú esztergomi agygművesek itt nyilván igen korán szervezett alakban működtek.

XVI. századi Magyarországon általános volt az ötvöstárgyak, öntárgyak mesterjegyekkel való bélyegzése. Ismerünk fegyverkovácsjegyeket, szerszámjegyeket, sőt Pozsonyban 1574-ben a péksüteményekbe is mesterjegyeket ütnek.⁴⁸ A magyar kerámiakutatás Hunyadi Mátyás budai majolikagyártó műhelyének felfedezése során egyes padlóteglák festett »M« betűjében és a pomázi királyi kúria egy kályhacsempe támlapjába beültött maiusculás »M« betűjében Mátyás egy-egy manu-faktúrájának műhelyjegyét látja.⁴⁹ Ilyen műhelyjegyek lehetnek a középkori fenékbélyegek és az elől tárgyalt fűlbélyegek is. Edényfülekbe bepecsételt monogrammos mesterjegyekre azonban nem tudunk az általunk itt fel-

soroltakon kívül e korból sem irodalmunkban, sem külföldön példát. Be kell ismernünk, hogy e néhány jegy előtt majdnem olyan talányosan állunk, mint Rómer Flóris, midőn 1877-ben, a magyar régiségtudomány hőskorában a »városok és mesterek rejtélyes bélyegei« kutatását sürgette.

Midőn gyakorlati régészeink figyelmét a magyarországi edényanyagban a továbbiakban még fellelhető fűlbélyegekre felhívjuk, tápláljuk azt a reményünket, hogy a leletek esztleges bővülése után a felvetett következtetéseket a történeti valóság hitelesített léptékéhez viszonyíthatjuk.

A bemutatott ismeretlen jegyekből azonban mégis világosan leolvasható, hogy a magyar fazekasművességben — s talán csak a magyarban — megindult a XVI. században egy, az ezüstbélyegzéshez hasonló folyamat s ha az nem is vált rendszeressé és állandóvá, mégis a magyar kerámika történeti fejlődésének oly pozitív állomását jelzi, amely fokozott megbecsülést érdemel.

KÉSŐRENE SZÁNSZ KÁLYHÁK MISKOLCI MIHÁLY MŰHELYÉBŐL

Közgyűjteményeinkben őrzött kályhacsempéinknek csak kis része alakos díszítésű, a sok százra rúgó emlékananyag zöme dekoratív jellegű darabokból áll. Ezek a növényi, ritkán mértani mintákkal díszített kályhacsempék a reneszánsz formakincséből kiindulva századokon át élnek, változnak, gazdagodnak, ill. szegényesednek, nyugati — és sokszor közvetlen, de inkább közvetett keleti elemekkel keverednek, — sőt rajtuk gyakran független ékítményrendszert is megfigyelhetünk. A klasszikus reneszánsz díszítmények egyes alakzatai végül e folyamat befejezéséként falusi fazekasaink mintakészletébe olvadnak.

Ezt a hatalmas emlékananyagot — amely az újabb feltárások folytán egyre gazdagodott — módszeresen számbavenni, korok, tájak, műhelyek, vagy azok művészi megjelenése szerint megfelelő történeti helyükre rögzíteni ma még nem tudjuk. Közelebb jutunk azonban az érintett feladathoz, ha e szinte beláthatatlan nagy anyagból egy-egy csoportot vizsgálat céljából kiemelünk. Minden eredményesen vizsgált emlék vagy emlékcsoport



6. Kályhacsempe, zöld ólommal, *Miskolci Mihály* nevével, XVI. sz. második fele Eger, Múzeum.



7. Kályhacsempe zöld ólommal. XVI. sz. második fele. Eger, Múzeum.

újabb és újabb szilárd talajt képez további vizsgálódásaink, majd az összefoglalás irányában.

A Nemzeti Múzeum történeti kiállításán szerepelt egy — az egri várásatásokból származó — kályhacsempe-töredék, amelynek zöld olommázás tükrén lapos reliefben nyomott ujjas, stilizált szegfűvirágok között az ILA felirat volt látható. Egyes hiedelmek szerint készítője valami elmagyarosodott ALI nevezetű török, aki Egerben működött volna.⁵⁰ Rokoni anyagú, megmunkálását és díszítményű darabok igen nagy számban kerültek elő az egri várból s az egész csoportot a török kályhaművészség termékének vélelmezhetjük volna, miután az egri várban lefolyt ásatásról nem rendelkezünk e csempek régéviszonyait s ezzel együtt keletkezési korukat meghatározó feljegyzésekkel. Megállapítható az is, hogy az említett kályhacsempe-csoport különböző mintákkal díszített töredékei egykor különféle, de egy korban készült kályhák részei voltak. Az egri csempeanyag szorgosabb átvizsgálása során kitűnt, hogy az ILA betűket viselő darab oly köriratnak része, amely ugyanazon kályha csempeinek más-más példányaiból összeállítva a *MISKOLCI MIHALI* mesternevet adja. E csoporthoz tartozó kályhafiók-töredékek tarajos-ujjas levélmintái, az állított négyzettel vagy lánghyvelves kereszttel osztott tükrözött; rozetták, korsós virágtövek és köldökös gombból kinövő tulipánvirágok; a pártázatok és párkányok tarajos vagy ágas díszítményei a kályhák készítésének idejéhez semmiféle stiláris támpontot nem nyújtanak. A részben reneszánsz elemeknek ily egyéni módon való alakítása, a természeti alakzatoknak ily sajátos stilizálása annyit azonban elárul, hogy Miskolci Mihály ismeretlen személye a XVII. századi kézműves várjobbágy, vagy a XVIII. századi falusi fazekas képességeinél jóval jelentősebb mestert rejt.

Bár az egri kályhafiók mintái egyéni gondolkodásról, díszítő készségről beszélnek, előadásuk mégis erősen provinciális. Ilyen független szellemű, de szerény mintázó- és rajzkészségű mester felvidéki városaink céhtagjai közé is alig volna beilleszthető. Származásának, működési helyének és idejének keresésénél figyelembe kell vennünk, hogy Miskolci Mihály mintáin nemcsak a reneszánsz művészet relief-hatásai s a török síkdíszítés ismerete tükröződik, de a kályhapárkányok ágas-fás ékítményeinél felhasználja a felvidéki bútortartozia alakzatait is. Ujjas-tarajos növényi mintáinál pedig a XVI. század elején virágba boruló magyar reneszánsz keramika díszítményeiből merít. Hasonló mintákkal ékesített pompás vegyesmázás edények a diósgyőri várból kerültek elő. Az egri kályhák dűcaival és azonos anyagból, azonos mázzal készült csempetöredékeket viszont a miskolci múzeum őriz éppen Diósgyőrből. E darabok kétségtelenül szintén az ő műhelymunkáinak minősítendőek.

Miskolci Mihály származásának és műhelyének helyét tehát oly területen kell keresnünk, amely — mind korban, mind földrajzilag — a középkorban virágzó céhes városok és a XVII—XVIII. században általánosan működő vártartományi és falusi fazekas műhelyek közé esik. A török ellen kiépített északi várgyűrű (Nógrád,



9. Kályhapárkány zöld olommázzal Diósgyőrből. XVI. sz. második fele. Miskolc, Múzeum.

Fülek, Eger stb.) és a nagy ipari városok és céhes helyek (Besztercebánya, Kassa stb.) között a viszonylag békés területen fekvő mezővárosokban (Losonc, Rimaszombat stb.) élénk fazekas élet virágzott a török hódoltság idején.

Habár erről eddig keramikatörténetünk nem beszélt, ilyen mezővárosi, talán céhenkívüli fazekasközpontot tételezünk föl az Eger védelme alatt békésen virágzó Miskolcon is. Mesterünk nevén kívül a föntiek tehát épp elég nyomra vezető indokot nyújtanak arra, hogy Mihály fazekas műhelyét Miskolcon keressük. Miskolc régebbi fazekasiparáról eleddig keveset tudtunk. A céh szabadalomlevele újabb és Bécsben kelt 1767-ben, amelynek egykori magyar fordítását Borsod megye a következő évben hagyta jóvá.⁵¹

Jóval megelőzve ezt az időt, már voltak Miskolcon fazekasok. 1461-ben Diósgyőr várában a Mátyás király elé járuló küldöttség tagjai Kun András Ó-Miskolc bírása, valamint Molnár Demeter és Fazekas Bálint esküdtek.⁵² Utóbbi neve ú. n. foglalkozás-név, amely még a XVI. és XVII. században is szinte kivétel nélkül a személy mesterségét jelölte. A sorban második helyi mester »Ladislaus Fazokas jur. opp. Myskolc« a helybeli szőlőbirtokosok között szerepel 1501-ben.⁵³ Miskolc déli elővárában Ónodon 1518-ban dolgoznak fazekasok és kemencecsinálók, akik »a nagy palotában a kemencét csinálták.«⁵⁴

Két-három évtized múlva gazdagon ömlenek adataink a miskolci fazekasokról s így feltehető, hogy az ónodi kályhának is ők a mesterei. Marjalaki Kiss Lajos kérésünkre kutatásait ez irányban is kiterjesztette s ennek eredményeképpen számos miskolci fazekas nevével gazdagodtunk.⁵⁵ Így 1548-ban a miskolci gabonátized lajstromban bizonyos Johannes Fazikas és Gregorius Fazekas szerepel, utóbbi 1549-ben a KYs Agazath (hegyen) bírt szőlőt.⁵⁶ Ugyanez évben ugyanott említik Gallus Fazokas, Recta Laurent Fazokas, Recta Michaelis Fazokas, Franz Fazokas, Anthonius Fazokas és Johannes Fazokas nevét.⁵⁷ Diósgyőrben 1549 és 1557-ben Michael Talas, Georg Fazekas és Thomas Talas neve maradt fent.⁵⁸ Az 1557. évi bortized lajstromban Miskolc határában a »Beteg wyewlgh« (mai Bedeg-völgy) dűlőben Michael Fazekas, Recta Mich'is Fazekas és Franc Fazekas,⁵⁹ 1561-ben Valentinus Fazekas, 1570-ben Gregorius Fazekas neve fordul elő.⁶⁰ Utóbbi évben a Diósgyőrben már szereplő »Talos Tamas Görből« jelenik meg Miskolc város tanácsa előtt,⁶¹ majd feleségéről megtudjuk, hogy »... vetett volt zalogba Tallas Tamásné egy pártha övett...«⁶² Fazekas Gergel pedig »... vöth volth egy zölöth...«⁶³ ky vagyon az Kanason 1573-ban.⁶³ Rajta kívül 1576-ban még öt miskolci fazekasnak van szőlője, ezek: Paulus Fazekas, Johannes Fazekas, Matthias Fazekas, Demetrius Fazekas és Michael Fazekas, utóbbinak és Fazekas



8. Kályhapárkány. Eger, Múzeum.



10 Kályhacsempetöredék zöld ólommalézzal
XVI. sz. m. f. Eger, Múzeum.

Jánosnak két hegyen is lehetett birtoka, mert kétszer szerepelnek a bortizedet fizetők lajtsromában.⁶⁴ Ugyanezen évben még egy agyagműves Georgius Fazekas nevét említik.⁶⁵ 1577-ben Fazekas Estván, 1584-ben Fazekas Demeter, 1590-ben Fazekas Lőrinc, 1595-ben Fazekas Máté jelenik meg ügyes-bajos dolgában a miskolci városi tanács előtt.⁶⁶

A gazdag névsornak azonban ekkor vége szakad. 1596-ban elesik Eger vára, a török Miskolcot és Diósgyőrt is feldúlja bár azonnal kitakarodik, a város virágzó agyagiparának úgyszólván vége. Az északi végvárak mögötti mezővárosok sajátos szerepe, a fazekasipar összefüggő jellege, amely a Báthoryak, Balassák, Bebekék és Perényiek — Nógrádtól Sárospatakig elterülő — országrészében a XVI. század első felében alakult sajátos stílusegységgé, — ekkor végleg széthullik.⁶⁷ Míg Losonc kályhás mesterei tovább szállítják Fülek és a környező várak számára díszkályháikat, Sárospatakon pedig a betelepített habánok veszik át a kályhásipar irányító szerepét,⁶⁸ Miskolc

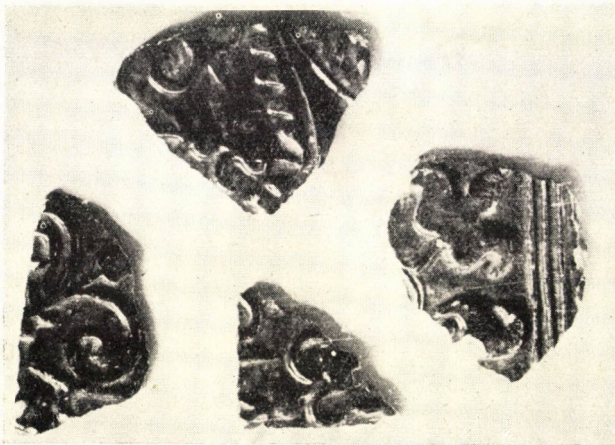
délfelé nyíló piacai, elsősorban Eger elveszvéen, itt hosszú időre megszűnnek a mives mesterek ilyenirányú lehetőségei. A kályhásipar bő ereinek elapadására mi sem jellemzőbb, minthogy Ónod, Miskolc elővára számára a továbbra is virágzó fazekasiparral rendelkező Rimaszombatból szállítják a kályhákat.⁶⁹ Ugyancsak a XVII. század végén tűnnek fel újra az első adatok a kemencecsinálók Miskolcon végzett munkálatairól is, de nem tudjuk, hogy ezek már helybeliek, vagy behívott mesterek-e?⁷⁰ Az utóbbi a valószínűbb, mert az átmenő fazekasáruszállításán kívül a miskolci piacra behozott edénynevelű árusítási szabályozásáról olvasunk pár évvel később.⁷¹

Mintegy nyolcvan esztendő telik még el, amíg Miskolcon a fazekasok cégbe állanak s 1768-ban már újra megközelítik a kétszáz év előtti népes és virágzó mives mesterség létszámát.⁷² A XVIII. század szokása szerint családnévük már nem jelöl foglalkozást, Mihály keresztnevű egy sincs közöttük.

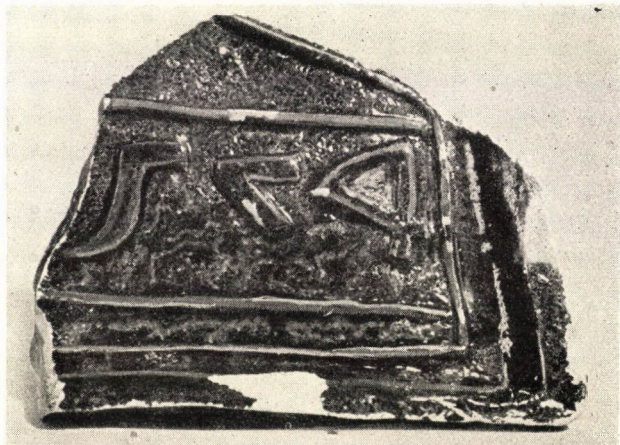
Az egri kályhák mesterét azonban a vár eleste előtti idők fazekasnevei között kell keresnünk, már azért is, mert a XVIII. században az egri vár lakószerepe megszűnt, a XVII. század folyamán pedig még a török bírja.⁷³ A miskolci XVI. századi gazdag fazekasnévsorban többször találkozunk a Miskolci Mihály személyének azonosítására alkalmas Mihály keresztnévvel. A kor szokása szerint a foglalkozásnév, ha a mester idegenben dolgozik, annak a városnak nevével cserélődik vagy kapcsolódik, ahonnan a mives származik. Miskolcon még a XVIII. században is akad e szokásra példa, többek közt a Meggyaszón, ill. Noszvajon dolgozó Miskolci Asztalos Imre és István esetében is.⁷⁴

1549-ben Mihály mester özvegye »Recta Mihael Fazokas« merül föl Miskolcon, akinek férje még a XVI. század első felében működhetett. Özvegye még 1557-ben is él és ugyancsak a Bedeg-völgyben bír szőlőt, mint ahol a második Michael Fazekas, ki előbbinek leszármazottja, vagy rokona, esetleg műhelyének örököse is lehetett. Az 1557-ben feltűnő Fazekas Mihály közel húsz év múlva is a szőlőbirtokosok között szerepel, mégpedig kétízben, így valószínűleg egy hegyen két szőlője is volt: talán a Bedeg-völgyi másik Fazekas-szőlő ekkorára örökségképpen reá szállott. A második Miskolci Mihály működése tehát a XVI. század második felében, pontosabban 1557—1576 között mutatható ki okleveles alapon.

Miskolci Fazekas Mihály a legjobb módú mives mesterek egyike s feltételezhető, hogy a század második felében a legtöbbet foglalkoztatott kályhás a vidéken. Mintakészletéből a hódoltságban élő és más távoli vidékek kemencegyártói is merítenek. Szolnokon, majd Füleken és (Drégely) Palánkon is feltűnnek egri és miskolci kályháinak díszítményei. Az utóbbi helyen egy 1952-ben



11. Kályhacsempetöredékek Diósgyőrből. XVI. sz. második fele. Miskolc, Múzeum.



12. Kályhapárkány töredéke (1)574-es évszámmal. Eger, Múzeum.

előkerült csempén⁷⁵ azt az egyenlőszárú, csipkés szegélyű »lángoló kereszt« motívumot ismétlik, amely éppúgy a Báthoryak, Bebekék, Balassák által használt sárkányrend-jelvényből származtatható, mint a vidék jellegzetes vegyesmázás edényein szereplő »sárkánytarajos« ékítmény.⁷⁶

Mesterünk a századelő reneszánsz edényművességének hagyományába kapcsolódik újjas, stilizált virág-motívumaival, amely éppen a nevével jelzett kályha-csempén tűnik föl.⁷⁷ Ugyanakkor haladó törekvéséről is bizonyosságot ad: az egri töredékek némelyikén barna ólommázás alpból kiemelkedő minták felületét fehér ónmázal festi át, teljesen azonos technikai eljárással, mint a Liptónádasdtról, Bajmócról, Krasznahorkáról és Besztercebányáról származó híres kobaltkék-fehér díszű kályhák mesterei.⁷⁸ E megfigyelés alapján a fenti kályhák készítéséi korát is a XVI. századra tehetjük, amely idő a kályhák formáinak és díszítményeinek inkább meg is felel.

Miskolci Mihály személyének döntő azonosítója s az egri kályhák korának pontosabb meghatározó adaléka művei egyikéhez tartozó az a párkánydarab, amelyen az (1)574-es évszám látható. Miskolci Mihály műveiben tehát az első magyar mesternévvvel jelzett, évszámmal datálható kályhákat bírjuk, olyan műveket, amelyek készítőjének személyét, műhelyének helyét okleveles adatok hitelesítik.

Miskolci Mihály nyilván nem egy év alatt készítette valamennyi egri kályháját. Az 1569-ben nagyobb ütemben meginduló egri várépítkezésekkel⁷⁹ párhuzamosan folyó berendezkedési munkák során többször teszi meg a Miskolcra Egerbe vivő egyetlen és veszélyes utat a Bükk-hegység rengetegein át, hogy a pogány tengerbe nyúló kis magyar félszigetre eljuttassa készítményeit. A vár új kapitánya ekkor az idegenből beszámazott Ungnád Kristóf (1569—1587). Felesége Losonczy Anna, a vár úrnője, akinek kezenyomát viselte ezidőben az egri várpalota berendezése, s az ő ízlése válogathatott a művészkedő Miskolci Mihály kályhamintái közül. A Jókóvárbeli boldog idill után ide jön Balassi Bálint is, azzal a sóvár reménnyel, hogy Losonczy Anna szívében tovább éleszti a felgyújtott lángot.⁸⁰ A tűz azonban kialudt. A sebzett szívű költő »azt tette, amit a többiek: kereste a veszedelmet és vele együtt a dicsőséget, közben mulatott, kocintgatott a végvári vitézek között.«⁸¹ Ő is ott melegszik Miskolci Mihály művei mellett s mintha ezeknek a magyar-irágos, ékes kályháknak sorsát példázná, keseregve írja az ő szerelmének örök és maradandó voltáról, hogy

... idővel paloták,
Házak, erős várak
Városok elromolnak

— — — — —
Sok kincs nagy gazdagság
Idővel mind elmúlnak,
Tavaszi szép rózsák,
Liliom, violák
Idővel mind elhullnak...

VOIT PÁL

JEGYZETEK

¹ Zimmermann—Werner Müller: Urkundebuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen.

² Domanovszky Sándor: A harmincadvám eredete. Értekezések a történeti tudományok köréből. XIV. 4. sz. 1915. 17. l.

³ Kovács Ferenc: Nyugat-Magyarország áruforgalma a XV. században. Társadalom és Gazdaságtörténeti kutatások, 1902. 31. »Item am suntag vor margaretha virginis Mert Haffner von offn fort kacheln für 12 fl. facit 24 gr. dedit gr. 22 — Eodem die K ü n z Haffner von offen furt heffen und giesstegel für. 1 1/2 fl. facit 3 gr. dedit gr. 2.

⁴ Genthon István: Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Bp. 1927. 65. és 84. l.

⁵ Kovács, i. m. 133. l. »h a n n s haffner fur heffnwerich fur 31 86« és »l e g l furt heffn fur 31 Schwacz Kechln fur 1 1/2 l grun kachln an ein offn fur 4 l 1 1/2 fl.«

⁶ Estei Hippolit (1479—1520) esztergomi érsek, majd egri püspök a modenai állami levéltárban őrzött számadáskönyveiről készült másolatok a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában. A továbbiakban csak a helyet és évet jelöljük meg, valamint a fejezetcímeket, ill. a másolatok lapszámait. A másolók pontatlanságára a történeti szakirodalom már rámutatott. A számadáskönyvek-ből több értékes szemelvényt közölt Nyáry Albert a Századok 1867—68, 1870, 1872 és 1874. évi folyamaiban, valamint az Arch. Közlemények 1858. évfolyamában. A számadáskönyvek szövege a XV. századvégi latinnal kevert olasz tájnyelv, főleg nyelvi nehézségek akadályozták a hatalmas mennyiségű iratanyag eddigi felhasználását. Az elavult szavak megfejtésénél T. Zemplén Ilona volt segítségemre.

⁷ Esztergom, 1487. Libro B. »Maestro Mihaeli fornoro de castello omne anno per sua provision deve havere duc. vinte una vesta una subba de castello. uno porcho vivo uno lardone. dodice fonte de oglio de Connapo et dudice Cese et deve serve con duj fameglie : Incomenza suo sevcio die XI. Jan. 1487«.

⁸ Esztergom, 1487 I. Libro Generale 81. l. Okt. 11. »ditto per duj vigliator che ano lavoratto sopra uno camino dinarj quindez« október 14-én : »ditto per maistro nicolo e simon muratorj quali hano lavoratto in Capella del Reverendissimo et Camino del provisor duc. duj zoe« és »ditto per thoma vigliator Che a laboratto 6 zornj nela Capella : e Chamino : dinarj 30«, végül október 15-én »ditto per contadi a petro paller per uno Carpentarjo : Conzo et techji apreso el Camino din 15«.

⁹ Esztergom, 1489 Libro B. 19. l. Fabrice e reparacione de Castello e daltro... Február 28. »ditto per argilla conperata fina ditto zorno per ditto molino duc. —, din 84« és március 14-én : »ditto per argilla per molino di verpezo... duc. 1, din. — valamint »ditto per 500 quadrelli : per el forno di verpezo : pagati a Cozardo duc. —, din. 62« Hogy a verpei malomban kenyérsütő-kemence volt, egy 1490. évi összeírásból tudjuk, amely a malom szerkezetén kívül kenyérsütő-készítőt is említ : »In verpezo Uno. molino. fornito : con Tutj lj inzegnj. per masinare : et per pistar a farre pane...« 115. l.

¹⁰ Esztergom, 1489 Libro B. 20. l. »16 ditto per Giorgio Kaza : Qualle a fatto la fornaze in verpezo, duc. —, din. 58«

¹¹ U. o. »17 ditto per Giorgio : Kaza per conzatura dele stufe del Reverendissimo duc. —, din 22«

¹² U. o. 27. l. Október 9. »ditto per pignatte per stufa picola : danari cinquanta : zoe duc. —, din. 50«

¹³ U. o. október 23. »ditto per tera negra da denigrare le stufa picola : duci mezo : zoe Duc. —, Din. 50«, és ugyanakkor »ditto per contadi a giorgi Kaza per sua opera per reformare ditta fornaze duc. 1., din. 50«

¹⁴ Az 1934—38 között folyt esztergomi várbeli ásatás leletanyagának zömét — mintegy 300 cementeszsákban tárolt cseréptörmelékét — az 1952. évben volt módunkban tüzetesen átvizsgálni.

¹⁵ A bélyeges grafitos importáru feldolgozását, a külföldi irodalommal jóval szélesebb alapon és gazdagabb anyaggal Holl Imre készíti elő.

¹⁶ Esztergom 1489. Libro B. 29. l. november 15. »ditto per contadi a Giorgio Kaza per conzare la fornaze de prebendary duc. 1., din. —« valamint »ditto per pignatte comperata per ditta fornaze duc. —, din 50«

¹⁷ U. o. 30. l. december 5. »ditto per contadi a Giorgio Kaza : duc : mezo per riformare la fornaze de verpezo : zoe duc. —, din. 50« és u. o. december 6-án »ditto per reformatura di una fornaze : per man del scribano dinari otanta sei«.

¹⁸ A tévesen Pilismaróton vélt nyaralópalota valódi helye Marótpusztán, a mai primási nyaralóhoz fölvezető műút mellett van, mely utóbbi lefektetése alkalmából akadtak romjaira. A nyéki vadászkastélyhoz hasonló alaprajzi viszonyú felületi nyomok a felszíni jelek szerint is gazdag leletanyagot ígérnek. Zolnay László szíves közlése.

¹⁹ Esztergom, 1489 Libro B. 16. augusztus 11-én »ditto per contadi a maistro michelle lapizida : duci quatre e dinari setenna zinque per resto di zorni 48 ha laboratto de Casa di Maroto di fabrica como apereare : zoe per resto duc. 4. din 75« és »ditto per contadi al le torre duci quinzei per el prezio : de tre finestre de marmo per ditta casa di marotti« és végül 1490 március 24-én »Magistro Jacopo lapicide qui cum uno famulo lapicida laboravit in duabus Septimanus in Maroth... fl. 3.«

²⁰ U. o. november 30. »Fabrica di marotti. »Ditto per contadi a uno fornazero per pignatte per una fornaze din 1. e 1490 Libro uscita 78. 1. január 28-án »ditto per colore per denigrarero uno fornaze de maroth dinarj sej : zoe duc. —, din. 6.«

²¹ U. o. »9 novembris per contadi al Judize die macha duci quatro per el prezio di meza fornaze di Cimento per ditta fabrica : zoe duc. 4, din. —«

²² Lásd Nyáry, Századok, 1874 10. 1. »pro necessitate castrum unam fornacem cimenti pro fl. 5, d. 59«

²³ Könyöki szerint »a padolat rendesen eszterhás volt, melyet gipsz, — fövény, — téglapor és szőrrel kevert anyagból gyúrva simára kentek« A középkori várak, 146. 1.

²⁴ Esztergom 1491 Camera Ducale Libro entrata e uscita. 56. 1. »Item magistro Jacopo cementario vel lapicide pro reformazione pavimenti in palacio domini reverendissimi et pro labore hostii reclusionis reginali maiestati d. XVII.«

²⁵ Esztergom, 1490. Casa Amministrazione 85. 1. »Item 4 Nautis pro Cemento ad Wyfalw din 24« és 76. 1. »Item Andream Farkas de Gemend pro duabus Garletis de cemento fl. 3 din. 30.«

²⁶ Esztergom, 1491 Camera Ducale, 50. 1. »Item sabbato ante dominicam quasimodo duobus parvis laboratoribus pro labore cimenti ad recludende rame in ambitu de mandato reginalis maiestatis« és u. o. »reginalis maiestati in palacio Sibillarum...«, valamint ld. a 24. sz. jegyzetet.

²⁷ Lásd Nyáry i. m. »Item soluit uni magistro qui fecit duos magnos fornaces modo alemanico in castro« Egri püspöki számadáskönyvek, 1503.

²⁸ Voit Pál, Régi magyar otthonok, 147. 1.

²⁹ Lásd 10. sz. jegyzet.

³⁰ Voit, i. m. 138. 1.

³¹ Az építés idejére lásd : Voit Pál: A szentbenedeki udvarház, Építész. 1944. IV. 1. sz. 21—25. 1.

³² Esztergom, 1489 november 30, 17. 1. Fabrica di marotti. »ditto per contadi a maistro Jacomo e suo compagno mensatori : duc. tri per resto di zornate Sb : qualle hanno lavorato nella stufa nova : per fina questo di ante scritto : zoe duc. 3.«

^{32a} Lásd 21. sz. jegyzet.

³³ A kandalló-kályha egy rokonfajú előzményének nyomát Holl Imre Zsigmond-kori díszkályháinkról előkészített tanulmánya bővebben tárgyalja.

³⁴ Chledowski, Der Hof von Ferrara, Leipzig 1934. 218. 1. A satírárt Deák Farkas közli magyar nyelven. Századok 1873, 593—602. 1.

³⁵ Baranyai Béláné adata. Orsz. Lítár. Vet. C. XII/23.

³⁶ Szóts Vilmos : A csikménasági kályhacsempék diszei. 1941.

³⁷ Bátky Zsigmond : A »gógány« eredetéhez. Ethnographia, 1931. 81—83. 1. A népi tűzhelyfélésekről és a vonatkozó szakirodalomról Vargha László adott tájékoztató tanácsokat, a »cserepes«-ről, annak szerkezetéről több adatot Cserey Évának köszönök.

³⁸ Höllrigl József : Árpád-kori keramikák. Arch. Ért. XLIV. 1930 142—169 és u. o. XLVI. 1932—33 85—99. 1.

³⁹ A külföldi szakirodalomban eddig közreadott jegyeknél jóval gazdagabb sorozatokat gyűjtött össze e bélyegekből Holl Imre a hazai leletanyagból. Előkészületben lévő tanulmánya a magyarországi változatokkal és a hazai feketeművesekkel is foglalkozik.

⁴⁰ Az esztergomi keramikai leletek átvizsgálása során végzett különféle megfigyelések egyéb eredményeit későbbi időben kívánjuk közreadni.

⁴¹ Kiadta Mihalik József, Múzeumi és Könyvtári Értesítő, 1908. 152. 1.

⁴² Szádeczky Lajos : Iparfejlődés és a céhek története Magyarországon, Bp. 1913. 115. 1.

⁴³ Szabó T. Attila : Levéltári adatok a dési fazekascéh történetéhez. Kolozsvár, 1947. 29. 1.

⁴⁴ Szádeczky i. m. 200. 1.

⁴⁵ Kőszeghy Elemér : Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Bp. 1936. XIX—XX. 1.

⁴⁶ Csillag Mária : Esztergom története a tizenöt éves török háborúk alatt. Év n., H. n.

⁴⁷ Esztergom, Városi Könyvtár. Fazekas céhkönyv 1710-től németül, 1811-től magyarul — 1830-ig.

⁴⁸ Szádeczky i. m. II. k. 263. 1. és I. k. 113. Pozsony város hatósága 1574-ben megszabja a péksütemények árát, ill. súlyát. Előírja, hogy a pék üsse rá mesterjegyét, amely a XV. században az I—IX. igei terjedő római számokból állott.

⁴⁹ Voit Pál : Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye. Bp. 1951. Kézirat.

⁵⁰ Az egri várban 1925—1934-ig folyó feltárási munkák során napfényre került leletek kormeghatározó ásatási adatai hiányoznak. A középkori alakos kályhafióktörédekkel ikonográfiai, viselet-történeti és stílikritikai szempontból Kádár Zoltán foglalkozott az Arch. Ért. 1949 és 1951. évi folyamaiban.

⁵¹ Herman Ottó múzeum. L. I. sz. 15. f.

⁵² Szendrei János : Miskolc város története II. 67. 1.

⁵³ Szendrei i. m. III. 131. 1.

⁵⁴ Iványi Béla : A tiszaluci vámbévételei és azok felhasználása 1516—1520-ig. Magy. Gazd. Tört. Szemle 1906. XIII. 1—15.

⁵⁵ Az alábbi következő levéltári adatokat Marjalaki Kiss Lajos szíves közléséből merítettük, neki ezúton is kifejezzük köszönetünket az átengedéséért.

⁵⁶ Orsz. Lítár. Borsod dec. fasc. 150 és u. o. Bortized lajstrom 1549. 963.

⁵⁷ U. o.

⁵⁸ U. o.

⁵⁹ U. o. 1557 B. 963—157.

⁶⁰ U. o. DI. 15. 627.

⁶¹ Miskolc Város Levéltára, Miskolc város jegyzőkönyve, I. k. 18. 1.

⁶² U. o. I. k. 20. 1.

⁶³ U. o. I. k. 32. 1.

⁶⁴ Orsz. Lítár. Bortized lajstrom B. 979 (—71).

⁶⁵ U. o. Gabonatzed lajstrom b. 980 (—65) 1576.

⁶⁶ Miskolc Város Levéltára, Miskolc város jegyzőkönyve, I. k. 49, 75, 114, 132. lapokon.

⁶⁷ Lásd felsővidéki végváraink keramikáját tárgyaló össze-foglalásunk Nógrád megye topográfiájában.

⁶⁸ Losonc fazekasiparára ld. Kalmár János : Parittyabrázolás kályhacsempé a XV. századból. Arch. Ért. 132. 1. 1950. A sárospataki habán készítményekkel a közeljövőben foglalkozunk.

⁶⁹ Miskolc Város Levéltára, Miskolc Város Számadáskönyve, 1682, 52. 1. »Rima-Szombatból hozatván egy kemencének való kályhákát Méltóságos Graff Petthő Ferenc Úr eő Nsga számára és a meghozatt(atásért) F. 1,59 Lipták Thamásnak hogy alá vitte d. 9 itallýára F 1,68« 1676-ban is ment Miskolcon át kályha Ónodra ld. u. o. 1679, 76. 1.

⁷⁰ U. o. 1683 január 14. »Az Oscholába kemence csináló Fazekas embernek gazd Erog kenyer a V(ároséból), Turo 1, 3 Bor Just 12 d. = 15 d(énár). — Estére ezen embernek Erog kenyer V Turo 3. Leöre a V = 03 d. — »Az Oskolában való kemencecsináló Fazekasnak Erog kenyer a Városecból, Székhus 6 Leöre a V = 06 d. — A Fazekas mester Embernek Eg kenyer a V. Turo...«

⁷¹ 1686 »Az Fazekas v. Deszkás szekeres és áros Emberek pennyik tartoznak harmad napig árulni.« U. o. I. k. 418. 1.

⁷² A céhlevél költségeihez hozzájárultak 1768-ban a miskolci fazekasok közül : Ezen fazekasok subscribálták magukat a Ns. Czeh meghozására, ugymint :

Bálint Imre céhmester, Kánya György, Losonczy Pál, Györgyei Márton, Darabos István, Lekman János, Rusznak András, Korpónai József, Juhász György, Bodnár András, Diósgyőrben lakozó Varbói András, akik Recdaltak ugymint Szabó Miklós, Dankó Miklós. A fenti adatokat Deák Gábor és Marjalaki Kiss Lajos közölte.

⁷³ Az egri vár XVI. századi állapotáról egy egykorú leltár tudósít, sajnos a palota lakoszábára az összeírás nem terjed ki, így a kályhákról csak annyit tudunk, hogy egyszerűbb kivitelű kemencefiókokat raktáron tartottak : »Az számtartóház felött Kemence kályhák sisak módnak... 20.

Kemence tetejére való gombok... 12« Szabó Károly : Az egri vár hajdani szereinek és számszámájának összeírása 1562-ből» Történeti Tár 1881, 758. 1.

⁷⁴ Voit Pál : Adatok a magyar festőasztalosok munkásságának bibliográfiájához. Gerevich emlékkönyv. Bp. 1942. 111—138. 1.

⁷⁵ Patay Pál gyűjtése.

⁷⁶ Lásd 67. sz. jegyzet.

⁷⁷ A magyar reneszánsz díszkerámia eddig még ismeretlen, XVI. századi pompás alkotásait már »Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye« című munkámban érintettem. Bp. 1951. Kézirat. További kutatásaim eredményeit későbbi időpontban óhajtom közreadni.

⁷⁸ Voit Pál : Régi magyar otthonok, Bp. 1943. 139., 141., 233. 1. és kép.

⁷⁹ Pataky Vidor : Az egri vár élete, Eger, 1934. 41—52. 1.

⁸⁰ M. Irodalmi szöveggyűjtemény, Bp. 1951 I. k. I. rész, 446. 1.

⁸¹ Takács Sándor : Régi idők, régi emberek, Bp. 1922. 126. 1.

Magyarország területén kevés olyan világi vagy egyházi épület maradt fenn, mely a török uralom 150 éve alatt épült és művészi beccsel is bír. A két király egyidőbeni uralkodása, a török elleni harcok, a német rablócsapatok féktelen garázdálkodásai nem kedveztek az építkezéseknek. Az 1535 október 4-én tartott nagyszombati gyűlésen a követek felszólalásai így jellemezték a helyzetet: »A törökön kívül, mely folytonosan becsapkodott az ország különböző részeire, a zsarnok urak és még féktelenebb német tábornokok a szegény népet büntetlenül kifosztva és elnyomva, végsőségre juttatták az országot, a rossz pénz, melyet azok minden félelem nélkül veretnek, a kereskedelmet végkép előli.«¹ A török uralom alatt lévő vidékekről az urak elszöktek, az ott maradt népen és városi polgárságon a török, az elmenekült földesúr, a király (néhol mindkettő) egyformán megvette az adót. A kor haladó gondolatai, az idegen király és a pápi kizsákmányolás elleni harc, a kereskedelem fejlesztésére irányuló mozgalom a városokban a XVI. század közepén a református vallási ideológia köntösében jelentkeznek. A reformáció, amely külföldön a korai kapitalizmus kialakulását segítette elő, nálunk az ország árutermelésének és pénzgazdálkodásának kezdetleges volta miatt inkább csak a főúri birtokok mellett újabb földesúri vagyonokat alakított ki. A nagybirtokos nemesség egyházi birtokok megszerzése révén² mesés vagyonokat gyűjtött magának. Ezek a főurak a nemzeti ellenállás széles körben hódító gondolatát tették magukévá; a császári ház ellen a nemzeti király mellett, a klérus ellen saját, tőlük függő, udvari prédikátorok vezetésével olyan eszmékért küzdöttek, amelyek őszinte visszhangra találhattak az elnyomott és kizsákmányolt parasztság, a kapitalista gazdasági fejlődés kialakításában a bécsi udvar által állandóan akadályozott városi polgárság körében.

A kor építetői a Bécshez közel fekvő területeken a katolikus főurak, a Felvidéken és Erdélyben többnyire a református családok. A zavaros közbiztonság,³ a két király és párhíveik, a török, a kóborló katonák, a bűjdősödő szegénylegények, hontalanok és portyázó végbeliek elleni védekezés mindinkább szükségessé teszi az udvarházak korszerű megerősítését, márcsak azért is, mivel azok a földesúr családja mellett igen sokszor a község lakosságának védelmét is szolgálják.⁴ Az új löfegyverek elterjedése, a török harci módor, amely megerősített helyet ritkán ostromolt sikerrel,^{4a} az építkezések nagyrészt erődtípi célzatúvá kényszeríti. Meglehetősen ritka a XVI–XVII. században — éppen az építkezések anyagi feltételeinek nehéz előteremtése miatt — az olyan vár vagy várkastély, amely nem valamely középkori épület javítása, megerősítése vagy újjáalakítása. Így alakul ki a XVI. században és indul virágzásnak a hathatósabb védekezés céljára szolgáló új típusú »curia nobilitaris«, a várkastély. Ennek főbb jellemvonásai a bástya, középen vagy a sarkokon, gyakran a belső udvar, sokszor árkádos kiképzéssel és a bekerítés kőfallal, illetve vízesárokka vagy mindkettővel.

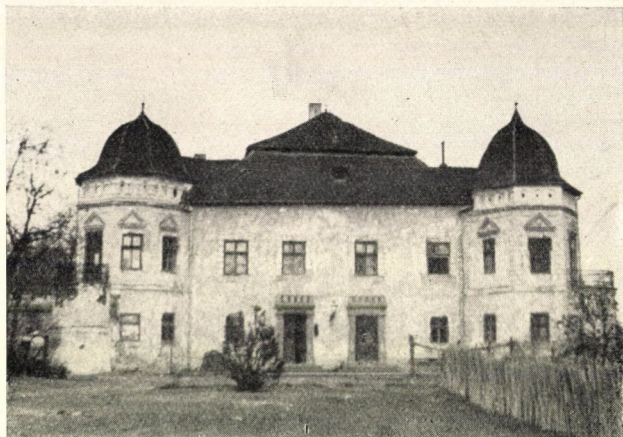
Az építetők a legtöbb esetben nem elégedtek meg az új építészeti formák alkalmazásával, igen sok épület díszítő igényről is tanúskodik. Erre a legjobb példa Sárospatak, ahol a kastély Perényi-szárnya és a lakótorony Perényi Gábor idejében készült díszítményei gazdag anyagot szolgáltatnak a reneszánsz stílus északkelet-magyarországi virágzásának tanulmányozásához.

A mátyáskori olasz reneszánsz hagyományok magyar kőfaragó műhelyekben élnek tovább Erdélyben és a Felvidéken, az olasz fundálóknak magyar segédek is vannak. A sárospataki építkezések vezetőjét, Alessandro Vedanit is valószínűleg a mátyáskori hagyományok egyik budai továbbvivője, Niccolo da Milano⁵ hívta Magyarországra. A királyi várakon több olasz hadiépítész dolgozik, ezek hozzák be az országba mind az olasz reneszánsz építészeti és a díszítőművészet divatját. Egy-egy nagyobb építkezés nem tekinthető elszigetelt jelenségnek, mert a környék nagybirtokos nemessége legtöbb esetben követi a példát és a maga lakóhelyét is korszerűen, újdivatú díszítményekkel ékesen készítteti el. Sárospatak mintájára is több XVI–XVII. századi építkezés indul meg. Ezek között eredeti formáját eléggé megőrizte a pácini ú. n. várkastély.

A régi irodalomban a kastélyról aránylag kevés helyen történik említés. Szirmay Antal Zemplén megye monográfiájában többhelyütt foglalkozik a pácini birtokkal és kastéllyal, valamint a birtokos családokkal. Mint ez a kastély leírásából kitűnik, személyesen is látta a pácini kastélyt; a feliratos kőcímert leírja (bár nem teljesen pontosan) és a birtokosok családfáit is megkísérli összeállítani. Közli a címer magyarnyelvű feliratát is, de hibásan. Ismeri a kastély építéstörténetében döntő fontosságú 1581-es évszámot, de ezután, adatok híján, csak Alaghy Menyhértől, az első katolikus birtokosról beszél, aki 1630-ban a pácini templomot a katolikusoknak elfoglalta.

Pácin következő említése az 1901-es kéziratok Bunyitay-féle jelentésekben található, majd előfordul a Műemléki Bizottság által bekért alispáni jelentésekben. Gerece csak néhány szóval érinti a kastélyt, hibás évszámot közöl.⁸ A pácini kastély homlokzati képét a Magyarország Vármegyei és Városai c. kiadvány zemplénmegyei részében közli,⁹ ahol a kastélyt és annak régebbi birtokosait is, nagobbbrészt Csánky munkája alapján, meglehetősen részletességgel ismertetik. Genthon az 1951-ben megjelent topográfiájában röviden leírja a kastélyt, de ő sem közli a helyes évszámot, megemlíti viszont a kastély egykorú kápolnáját.¹⁰ Általában a felsorolt művek, — már csak jellegükből adódóan is — csak megemlékeznek a kastélyról, de nem emelik ki annak műemléki jellegét. Ez a feladat jelen dolgozatra hárul.

Pácin Sárospataktól 27 kilométernyire fekszik, a ricsei járásban. A kastély az országúthoz közelfekvő kisebb, fallal körülvett parkban terül el (1. kép). Egyemeletes, négytengelyes, a homlokzat kétoldalán egy-egy a felületből kilépő sokszögű sarokbástyával, ezek előtt ma emeleti erkély vonul végig. A kapu, melyet valószínűleg az új lépcsőház és az erkélyek megépítésével egyidőben, a múlt század ötvenes éveiben nyitottak a homlokzaton, a középtengelytől balra helyezkedik el. A földszinti helyiségek dongaboltozatosak, a hátsó két helyiség kivételével, melyek fiókos cseh-süveg boltozása egy későbbi (valószínűleg XVII. sz. végi) átépítésről tanúskodik. Az emeleten már csak a baloldali bástyaszoba boltozása maradt meg eredeti formájában, a szobák beosztása azonban, kivéve a jobboldali bást-



1. Pácin. Kastély főhomlokzata.

tyaszoba 1945 után történt elv拉斯ztását, hihetőleg ma is egykori formáját őrzi. Az oszlopos háromkarú lépcsőház az emeleten folyosóba torkollik, mely a homlokzati részen a bejárati ajtók előtt és jobboldalt hátrafelé halad. A folyosóra nyíló első homlokzati ajtókeret fölött az Alaghy család címerével ékes, 1591-es évszámot viselő kőfríz van befalazva.

A kastély minden valószínűség szerint középkori alapokra épült; Szirmay Antal egy XIV. századi említésén kívül¹¹ régi falmaradványok is erre utalnak. A kastély a XVI. században a Mohács utáni nyugtalan időkben, földrajzi helyzeténél fogva, mind nagyobb jelentőségre tett szert. A XV. században több középneemesi családl részbirtoka Pácin és környéke, míg 1541-ben a Felvidék középső részének egyik leggazdagabb és legnagyobb hatalmú főura a Ferdinánd-párti Serédy Gáspár nyerte el királyi adományként, sok más felsőmagyarországi birtokkal együtt.¹² A Serédy család-tól Gáspár unokaöccse, hugának fia, Alaghy János öröklte a birtokot, mely Tokijhoz tartozott Regéccezel és Tállyával együtt. 1560-ban már ez a Bekényi Alaghy János kapta pácini birtokra királyi adományt a maga és öccsei részére.¹³ A korán elhalt Alaghy János, aki széplaki apátúrból lett császárhű világi nagyúr, nem sokat tördelhetett pácini birtokával. Regéc várának ura, 1563-ban 28 lovassal vett részt Miksa császár koronázásán,¹⁴ 1570-ben nincs életben, ekkor már leánya Judit, Mágócsy Gáspárnak, a tornai várúrnak gyámleánya.¹⁵ A Mágócsyak prot. stán; nagybirtokosok, a munkácsi várbirtok örökösei Alaghy Judit férje és annak fia lesznek.¹⁶

A Mohács utáni kor egyik újabb katasztrófája, a második magyar király, János Zsigmond halála A három részre szakadt ország, nemzeti király hiányában Habsburg birtokká lesz, míg Erdély különállása véglegessé válik. Ilyen helyzetben az erdélyfelőli végekre fontos szerep hárul. Ez indíthatta a széleslátókörű Mágócsy Gáspárt arra, hogy fiatal unokaöccsét, Mágócsy Andrást, ki feleségével Alaghy Judittal nyerte a főbbi között a pácini és karcasai birtokot is, arra ösztönözze, hogy Pácinban, birtokai középpontján várkastélyt építsen. A kastély keleti oldalán aacsonyan befalazott feliratos kőcímer latinnyelvű felirata szerint a kastélyt Mágócsy András nagybátyjának ösztönzésére építtette 1581-ben.

Ebben az időben az ország erőviszonyai némileg a Habsburg-ház javára dőltek. Az Alaghy családban az osztrák orientáció a hagyományos, míg a protestáns Mágócsyak bizonyos önállóságot küzdenek ki maguknak.¹⁷ Hogy a megerősített, kétsarokbástyás, kőfallal és víz sárokkal kerített kastély nem volt a fiatal Mágócsy házaspár állandó lakhelye, arra töredékes adatok mutatnak.¹⁸ A kastély építési fázisait a XVI. század végén két évszám jelzi: az egyik a már említett címeres kővön található. Ez a kő eredetileg a kapu fölött lehetett.¹⁹ A felírás a következő:

DEO PROPITIO SERUATORE
AEDIFICIUM HOC AUSPICIIS FELICIBUS MAGNIFICI DOMINI GASPARIS MAGOCHII PATRUI SUI
ANGREAS MAGOCHII F. F. MDLXXXI
G. M. A. M.

A felirat alatti névbetűk Mágócsy Gásparra és Mágócsy Andrára vonatkoznak. Ez alatt a Mágócsy család gazdagon faragott címere, a címer körül pedig magyar-nyelvű felirat helyezkedik el:

BATORSAGOS AZ ISTENT FELNI
VEZEDELMES. V. ELLENE ELNI

A pácini kastélyt tehát, 1581-ben a Mágócsy család emeltette. — Belső díszítése azonban még legkevesebb 10 évig tartott. Erről tanúskodik az 1591-ből való emeleti folyosóra nyíló feliratos címeres ajtókeret. Ez az ajtókeret nemcsak a belső díszítésgényről beszél, hanem a kastély birtokosaiban beálló változás nyomára is vezet. Az ajtókeret, mely csak töredéke az eredetinek, valószínűleg hiányosan maradt ránk. A keret latinnyelvű feliratának harmadik sora ugyanis ebben a formájában értelmetlen, eredetileg négysoros feliratnak kellett lennie:

PAX INTRANTIBUS
SALUS EXEUNTIBUS
NONO POSSUMUS

(magyarul) Béke a bemenőknek
Üdv a kijövőeknek
Nem (nono non helyett) tudhatjuk...

(2. sz. kép). Ezen a kereten a közepén, újabb, ágaskodó farkast mancsában nyíllal ábrázoló címer van, alatta pedig az 1591-es évszám és F. A. monogramm helyezkedik el. A címer az előbbeni tulajdonos, Alaghy családé, akikhez Mágócsy András halálával újabb osztály szerint a kastély visszakerült.²⁰ A névbetűk Alaghy Ferenc nevére utalnak. A két felirat arról beszél tehát, hogy a kastély az építtető Mágócsy András kezén még 10 esztendőn át sem volt. Mágócsy András halála után²¹ özvegye hamarosan férjhez ment Rákóczy Zsigmondhoz a későbbi erdélyi fejedelemhez, mivel Mágócsy András még apród-



2. Pácin. Emeleti ajtókeret.

korában Perényi Gábor udvarában barátkozott össze.²² Az özvegy a kezén lévő jószágokkal a Rákóczy család birtokait növelte, Pácint és Karcsát azonban, néhány más tartozékkal együtt apai részről való rokonainak engedte át. Így került a pácini kastély ajtókeretére Alaghy Ferencnek, özv. Mágócsyné unokafivérének monogrammjára. Hogy a birtok már 1585-ben nem volt a Mágócsyak kezén, arról a zempléni megyei »Ratificatio Portarum« tanúskodik.²³ 1590-ben átmenetileg Rákóczy Zsigmond tiszttartója lakik Páciban,²⁴ azután az ajtókeret tanúsága szerint 1591-ben Alaghy Ferencé lesz Pácint és Karcsa, ki 1607-től kezdődően a pácini kastélyban lakik.²⁵ Alaghy Judit férjével kezdődik a Rákóczy család méltóságbeli és vagyoni felemelkedése. Rákóczy Zsigmond lesz a Mágócsy árvák gyámja, vagyonuk kezelője. Rákóczy Zsigmond 1587 óta egri főkapitány, a maga szerényebb birtokai mellé nemcsak Alaghy Judit örökrészét, de a Mágócsyak vagyonkezelésével járó nagyobb hatalmat is nyeri. Még felesége életében lett báró, majd borsodi főispán. Így jut rövid időre a pácini kastély az ország rész egyik legfontosabb családjának kezére és mint ilyen országos fontosságú események színterévé válik.

Mint az Alaghy családra visszaszármazott birtokrész, a két hatalom között ingadozó Alaghy Ferencé, aki szálka volt a környék magyarázelmű, haladó gondolkodású lakossága, különösen pedig a hajdúk, a bűzös szegénylegények szemében. Nagyon valószínű, hogy Alaghy Ferenc volt az, aki a pácini kastély díszítését véghezvitte. Ő az első a birtokosok közül, akiről bizonyosan tudjuk, hogy Páciban lakott. Országos ügyek nem foglalkoztatták úgy, mint a Mágócsyakat vagy Rákóczy Zsigmondot, nem tudunk róla, hogy valamely tisztséget viselt volna. Váratlanul jutott nagyobb örökséghez, birtokokhoz, maga sem tudja a Habsburg-Magyarország híve legyen-e vagy a nemzet közös érdekében harcoljon. Vagyonát kastélyának szépítésére használja és mikor halála után Alaghy II. Menyhérttel első ízben lesz katolikus főúr a birtokos, jó karban lévő, a reformátusok²⁶ a használatára épített templommal rendelkező, korszerű várkastélyt hagy örökösére. Alaghy Menyhért valószínűleg a Mágócsyak magvaszakadása után jut a pácini kastély birtokába. Alaghy Menyhért már királyi tanácsos, felsőmagyarországi főkapitány, az osztrák házhoz húzó, a Habsburg pontukat kis, olgáló dúsgazdag főúr, aki a Bocskay elleni háborúban jelentős haderő parancsnoka. Egykorú íráskor szerint a művészetek kedvelte, elsősorban az egyházművészetet pártfogolta.²⁶ Olajfestésű arcképét a lelezsi konvent templomában őrzik, ugyanott van második feleségétől állítottott sírköve is. A nemzeti politikát sosem támogatta, Bethlen ellenkezésben állott, harcolt a protestantizmus ellen, az ő idejében a katolikusok a pácini református templom, melynek új harangját valószínűleg Alaghy Ferenc idejében szereztek.²⁷ Feltehető, hogy Alaghy Menyhért, aki a Felvidék reneszánsz díszű épületeit mint kassai főkapitány, zempléni főispán ismerhette, a maga várkastélyát is igyekezett díszíteni az új ízlésnek megfelelően. 1631-ben bekövetkezett halálakor díszes, jól megépített és jól megvédett várkastély maradt utána. Gyermek nem lévén, a birtok a koronára szállt. Birtokainak egy részét II. Ferdinánd még halála évében levásárolja a regéczi birtokról és azt Pácinnal és Karcsával együtt a Habsburg-párti Sennyei Sándornak adományozza.²⁸ Ettől kezdve több mint 300 éven keresztül marad Pácint vára az igen művelt, erősen katolikus érzelmű Sennyeiek kezén. Rövid ideig tartó erdélyi szereplés után (Báthory Gábor 1608-ban Sennyei Pongrácznak adományozza Küküllővárt a palotával... Gyalut a várral, Zilahot stb.)²⁹ a Sennyeiek a Felvidék középső részén szereznek számos birtokot, Sennyei Sándor Pacoth Judit kezével is jószágokhoz jut. Fiai közül István már 1623-ban váci püspök, 1628-ban veszprémi püspök és királyi kancellár,³⁰ egy másik fia jezsuita szerzetes, mindkét fiú a jezsuitáknál nevelkedik Bécsben,³¹ Ferenc fia a Tokay-féle felkelés idején kállói kapitány, kis-tárkányi kastélyában a felkelés áldozata lesz.³²



3. Pácint. Körítő fal a keleti homlokzattal.

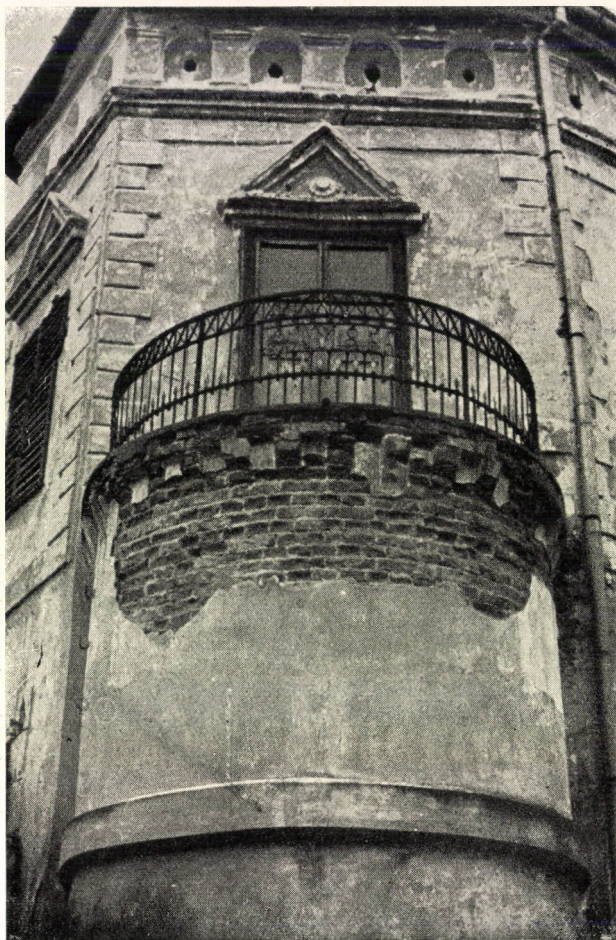
Sennyei Sándor halála után gyermekei közül Albert örökl 1656—1660 körül Pácint a kastéllyal. 1676-ban az udvari méltóságban még magasabba emelkedett Sennyei Albert a pácini kastélyt sógornőjének, Sennyei Ferenc özvegyének adja zálogba. Ebből az alkalomból leltárt vesznek fel a kastélyról.³³ Ez a leltár, melynek lényeges részei itt következnek, rendkívül fontos forrás a kastély egykorú külső és belső állapota szempontjából. A leltár alapján, kevés kivétellel szinte valamennyi ponton azonosítható a kastély mai állapotában is. A leírás főbb pontjai a következők:

»Az Páczinyi kastélynak épsége és romladozása benne való jókkal edgyütt eképen találtatott lenni és e szerint vagyon: Az Kastély kőfallal vagyon körülkerítve, mely kő fal heazat nélkül vagyon, azon kerített kőfal között vagyon négy Bástya, melyek mind kőfallal vadnak felanttatva, azon négy Bástyának a ketty heazat alatt vagyon, a ketty régi épületben áll, a két Bástyában két jó kemence, a feljáró grádicsai rosszak; Az belső Kastélynak heazattya két részben vagyon, mely két rész heazatt között két jó csatorna; az nap nyugotról való része az Kastély heazattjának nagyobbára jó heazat alatt vagyon, kivéven az olasz fok között való csatornát, mivel a helyett más kevantatik; Az nap keletről való része az Kastélynak régi fedél alatt vagyon, azon nap kelet felül való oldalon vagyon egy Bástyaforma ház, melynek mind Padlása, mind heazattya újonnan renováltatott, az teteje gomb formára; Az Felső contignatióban vagyon ház hét jó vakolásban és meszelésben, mely házaknak a három boltos, a többi gerendákkal és deszkákkal vagyon padoltatva, ...a felső contignation lévő házakban való ablakok éppek, némely házban a Talpas által elrontatott: Az olasz fokos házban az ablakok mind éppek, a szenelő kemence mellett lévő kis ablakon kívül.

Az Gombforma alatt való házban is az ablakok mind éppek felszéről való kis ablakon kívül...»

Émlít ezenkívül a leírás néhány berendezési tárgyat, felsorolja mely ablakon van vasrostély, hírt ad a kemecek, az ajtók és a pléhek, valamint a kulcsok állapotáról. A leírás legérdekesebb része természetesen az, ahol a szobákkal, elhelyezésükkel foglalkozik és néhány szóval utal a külső képre is. De vessük össze a leírást a mai állapottal.

A pácini kastély ma is fallal kerített (3. sz. kép). A »fal között« lévő négy bástyából a kapubástya és a két »régi épületben álló« bástya ma is megvan, a negyedik a közelmúltban pusztult el. A »régi épületben« kifejezés alatt a leltáríró valószínűleg a kastély mögötti falat érti, mely mögött a régi vízesárok nyomai ma is világosan láthatók. Ez a falrész kb. egy méterrel magasabb a kerítés oldalsó falainál. A falrész egyszerű övparkány osztja ketté, felső részén 14 bemélyített lőrésfülke van. Az alsó részén 8 egyszerű kis lőrés nyílik. A fal közepére az egykori vízesárok felé újabkori ajtó került, valószínűleg



4. Pácini. Erkélyrács a keleti sarokbástyán.

az 1856-os renoválás idején; ennek vasrácsa azonos jellegű az erkélykorlátokkal és a lépcsőház rácsával. Ez a régi, magas kőfal, talán egyetlen maradványa a középkori erődített «castrum»-nak. A fal anyaga, csak úgy, mint a kőkerítés többi részéé, téglá és kő.

A leltár szerinti hét emeleti helyiség ma is azonosítható, bár a felszabadulás után itt a keleti bástyaszobában és a mellette levő helyiségben kisebb elfalazások történtek. A kastély boltozása kétféle; a földszinti, főhomlokzatra nyíló 4 helyiség kosárirves donga boltozása, ilyen az emelet két boltíves szobájának mennyezetkiképzése is. A földszinti négy hátsó helyiség fiókos csehsüveg boltozása arra vall, hogy ezek a Sennyei levéltár szerint 1676 és 1686³⁴ között lezajlott renoválás alkalmával készültek el. A fedésről azt írja a leltár, hogy két részben van, ezt talán úgy érthetjük, hogy a középső épületrészt és a két sarokbástyát külön tetőszerkezet fedte. A két sarokbástyát a leltár az Erdélyben használatos kifejezéssel «olasz fokos»-nak nevezi, ezek eredetileg minden bizonnyal pártázottak voltak. Pártázatuk valószínűleg a XVII. század végi renováláskor semmisült meg. A pártázat eredeti formájáról ma már nem alkothatunk képet magunknak. A ma is meglévő vakívsoros íriz rendes kísérője a XVI.—XVII. század pártázatos reneszánsz épületeinek, nemcsak Magyarországon, de Csehországban és Ausztriában is. Oroszországban, olasz hatásra egyes pártázatos épületeken már a XV. században találunk arkaturás kiképzést; a XVI. század közepéről ilyen a moszkvai Novo-Gyevics-i kolostor központi tornyának tagolása. Nálunk a Felvidéken a könnyebb és elegánsabb fricsi kastély fennmaradt

vakívsorai mellett a pácinihoz hasonló tömörségű a frigyesvágási homlokzati ívsor, az aranyosmedgyesi várkastély középső tornyának hármastagolású vakíve. Csehországban a podolini harangtorony pilléres vakívsora, az 1580 körül épült krumaui kastély³⁵ és a városháza arkaturás fülkesora, mely utóbbi arányaiban is emlékeztet a pácinira.

A pácini sarokbástyákat egy két- és egy háromrészes párkány osztja; az első a földszint és az emelet, a második az emelet és a vakívsor elválasztására szolgál. A sarokbástyák öt kiemelkedő szögletéből a homlokzat felé eső három szögletben egy-egy ablak nyílik. A sarkon lévő ablakokat mindkét oldalon ajtóvá alakították a XIX. század folyamán, valószínűleg 1856-ban, amikor a kastély renoválása alkalmával az erkélyeket készítették. Lojda egy korábbi renoválást is említ; a Sennyei levéltár alapján közli, hogy Sennyei István 1804-ben renováltatta és megerősítette a pácini kastélyt.³⁶ Valószínűleg ekkor támasztották alá a bástyákat. Az erkélyek viszont kétségkívül az erkélyrácsra megjelölt évben, 1856-ban készültek. Az erkélyrácsra látható névbetűk Sennyei Lászlóra vonatkoznak (4. sz. kép), aki a javításokat végeztette. Ennek az erkélyrácsnak a kiképzése erős egyezést mutat a klasszicista lépcsőház korlátjával és a már említett vasajtóval, mely a kőfal hátsó részében nyílik. A lépcsőház tartózkodóan klasszicizáló jellege, két sima oszlopával, jól illeszkedik a reneszánszkorú épület egész struktúrájához és valószínűvé teszi, hogy az erkélyek és a legutóbbi, jelentős belső átalakítások egyidőben készültek.

A pácini kastély 1676-os inventáriumával kapcsolatban a legfontosabb problémát kétségkívül az ott felsorolt épületek, illetve szobák között a »gombforma alatt való ház«, másutt »bástyaforma ház« (5. sz. kép) jelenti. Ez az épület minden valószínűség szerint a kastélytól keleti irányban, mintegy 150 méterre fekvő, ma kőtoldalán toldott, kezdetűl a kastélyhoz tartozó kápolna. Az épület az építészeti vizsgálat tanulsága szerint eredetileg négyzetes alaprajzú volt. Kb. kétharmad részét teknőboltozattal fedték, melyet három hevederív tagol. A keskenyebb rész fedése sima, ez valószínűleg az urasági padok elhelyezésére szolgált. Az egész épület felett a tetőt a XVII. században, a leltár szerint röviddel 1676 előtt, újították és díszítették kupolával. Az 1629-es egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint a pácini református templomot »héjazni kellene, igyekeznek építésére«. ³⁷ A kis templom kupolája ma is fazsindellyel fedett, nincs szerves kapcsolatban az eredeti tetőszerkezettel. Mai alakjában, a kétoldali meghosszabbításban, alig ismerhető fel a leírás szerinti »bástyaforma ház«, melyet csaknem teljes bizonyossággal azonosíthatunk az 1619-ben³⁸ első ízben említett templommal, melynek harangja is volt. A kápolna formája talán arra enged következtetni, hogy már eredetileg is a reformátusok számára épült. Ezt megerősítené az a tény is, hogy amikor Alaghy Ferenc 1605-ben a karcsai templomot a reformátusoknak elfoglalja, ³⁹ a vonatkozó forrás a pácini templomról egyáltalán nem tesz említést. Kézenfekvő azonban, hogy ez a templom a kastély közvetlen közelében lévén, amennyiben akkor már felépült, református istentisztelet céljára szolgált. Mágócsy András és Gáspár is protestánsok, protestánsok a Mágócsy fiúk is, ⁴⁰ de protestáns Rákóczy Zsigmond is. Még Alaghy Ferencel is az új hit pártfogójaként találkozunk és csak Alaghy II. Menyhért, a királyi tanácsos az első katolikus a pácini birtokosok között.

Az 1629-es egyházlátogatási jegyzőkönyv adatait nem romladozó, hanem épülőfélben lévő olyan épületekre vonatkozóan kell felfogni, mely még nem készült el teljesen, azért kell fedni és »igyekezni építésére«. Ennek az mondana ellent, hogy a pácini templom első, 1619-es említése új harangról is megemlékezik. ⁴¹ Eszerint a pácini templom 1619 előtt épült, a reformátusok használatára. 1630-ban Alaghy Menyhért, ismételt kísérletek után, végleg a katolikusoknak foglalta el azt, amennyiben Szirmay Antalnak hihetünk. ⁴² A katolikusok ezt a kápolnát egészen jelen század 30-as éveitig, amíg az új

katolikus templom felépült, használták. Azóta g. kat. kápolna. Meghosszabbított oldalszárnyaiban ma lakások vannak. Ezt a kápolnát a XIX. század közepén renoválták, akkor kapta a kupolaszerű középső rész mindkét oldalán a klasszicista ízlésű, vakolatból készült, nagyméretű fél-rozettás dekorációt. Az épület eredeti alapterülete 6×6 méteres négyzet volt, ennek egy részét az egyik oldal egész hosszában végig húzódó laposan fedett előtér foglalta el, melyet két oszlop választott el a teknőboltozattal fedett belső tértől. Ez a laposfedésű rész két befalazott ablak és a két szélén egy-egy befalazott ajtó nyomait viseli. A laposfedésű rész a kápolna kastély felé eső oldalán helyezkedik el. A leltár készítése idején a kápolnát, talán átmenetileg, valószínűleg nem egyházi célokra használták, erre vall az, hogy a leltárban csak mint »bástyaforma ház« szerepel.

Bár az 1676-ból származó leírás legnagyobb részében azonosítható a kastély máig fennmaradt részeivel, mégis mutatkozik néhány nyílt kérdés a kastély építéstörténeténél. Így nem nyertünk teljes biztonsággal választ a »régi épületben« kifejezés valóságos tartalmára és a jelenlegi »kis kastély« azonosítása sem egészen világos. Itt tekintetbe kell vennünk a XVII. század eleje óta állandóan felmerülő levéltári adatokat, amelyek Páciban református templomról tesznek említést, valamint azt is, hogy az épület, legalábbis több, mint 100 éve kimutathatóan egyházi célokat szolgál, hogy a kastély közvetlen közelében van, hogy az építészeti vizsgálat építését a XVII. századra teszi, hogy az épület egykori formája, elrendezése is templomra utal. Az azonosság mellett szól az a tény is, hogy Páciban más templomról nem tudunk.

A feltevés ellen szól az, hogy ezt a meglehetősen kis méretű épületet templomnak nevezik. Fenntartással kell fogadnunk az ellenérvek között azt az adatot is, hogy ha a templom 1619-ben, mint haranggal ellátott szerepelt, miért kellett 1629-ben »igyekezni építésére« és újra fedni és miért csak 1676-ban, illetve röviddel előtte renoválták újonnan a »bástyaforma ház«-at és annak tetejét »gomb formára«? Vajon 1619-ben a harang csak a templom mellett fából készült haranglábon nyert elhelyezést, amire számtalan példa van a XVII. századból (pl. a nyírbátori nagy református templom 1600 körül készült fa harangtornya), vagy esetleg magában az épületben kell elképzelnünk. Mindezek a problémák a most ismeretes adatok birtokában nem dönthetők el, de könnyen előkerülhet újabb forrás, amely világosságot derít a még megoldatlan kérdésekre.

*

A pácini várkastély külső képe jóformán csak a XVII. század végéről való manzardtetőben és a valószínűleg a XIX. században (talán 1856-ban) történt átalakítás alkalmával a főhomlokzaton nyitott ajtóban⁴³ tér el

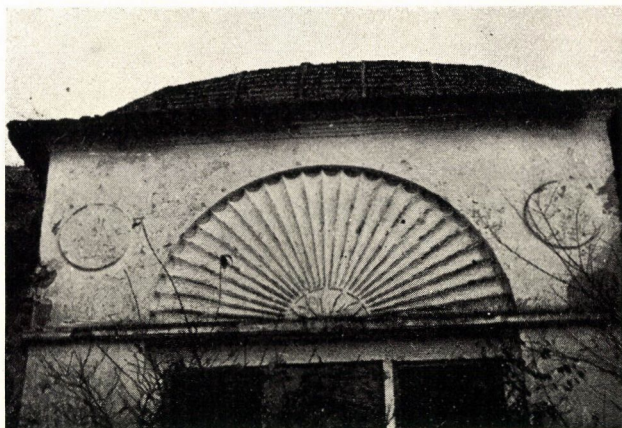


6. Aranyosmedgyesi kastély homlokzata.

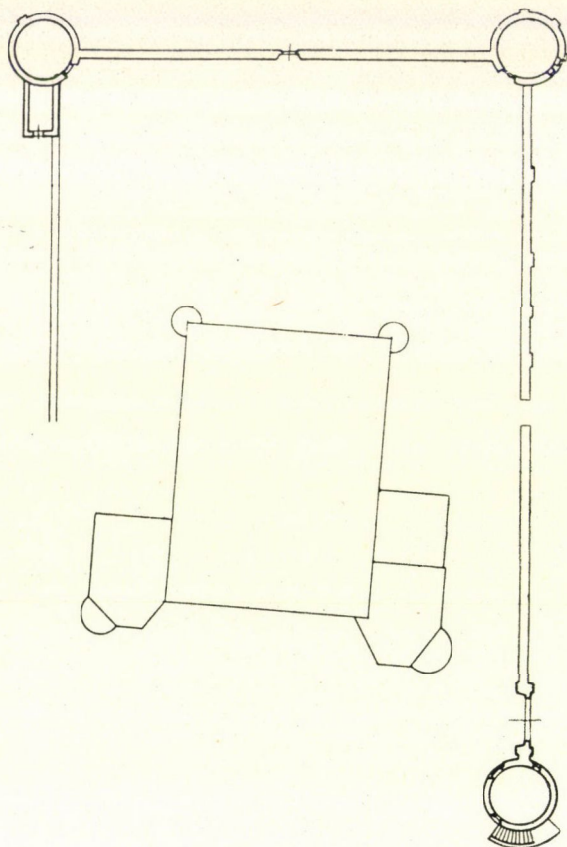
a leltárszerinti leírástól. A kastély eredeti bejárata a keleti oldalon keresendő, azon a részen, ahol ma az alacsonyban befalazott kőcímer van. Fallal kerített, vízesárokkaal erősített várkastélyoknál igen gyakori, hogy a bejáratot nem a főhomlokzatra helyezik.⁴⁴

Díszítő elemek tekintetében feltehetően sok veszteség érte a kastélyt. Ismerve egy-egy jobb állapotban fennmaradt reneszánsz kori épületünket, valószínűnek látszik, hogy a kőcímer és az ajtókeret mellett más faragott dísz is lehetett a pácini kastélynak. A leírásban is szerepelnek »kemencék«, melyeknek külső fűtésre szolgáló ajtócskái ma is megvannak, a padláson egy egykori szabad kémény nyomai is követhetők. Valószínű, hogy több kandalló volt a kastélyban. Az ablakok fiókosak és bizonyára kőkeretesek voltak. A kőkereteknek ma már nyoma sincsen. Az emeleti, homlokzatra nyíló terem fennmaradt kőkeretes dísz, mely megközelítőleg ma is az eredeti helyén lehet, nem jelenthette a kastély egyetlen díszítését.

A kastélyon lévő, csekély számú faragott emlékből, valamint a sarokbástyák emeleti ablakai fölött lévő oromzatokból — középen rozettával — kell kiindulnunk, ha megkísérjük elhelyezni a kastélyt reneszánsz kori épületeink között. Pácini földrajzi helyzeténél fogva egyaránt tartozhatnék a partiumi, erdélyi vagy felvidéki reneszánsz építészet hatókörébe. Eredeti párázata nem maradt fenn, így ennek alapján sem indulhatunk el az analógiák keresésére. A fennmaradt vakívsorok parkányzat egy bizonyos területre nem jellemző, hiszen, mint az már a kastély leírásánál felmerült, ilyen vakívsor Fricsen, a komlós-keresztesi r. k. templom tornyán, a szinnyi templomtornyon, Ké márkon, Lengyelországban, Csehszlovákiában, ausztriai polgárházakon, Oroszországban a XVI. századtól kezdve és számtalan más helyen található várkastélyokon, polgárházakon, templomokon és tornyokon egyaránt. Legjellemzőbb analógiaként azért említjük Aranyosmedgyest, mert ha



5. Pácini. Az új. n. kiskastély lünettája.



7. Pácin. A kastély helyszínrajza.

elfogadjuk Varjú Elemér⁴⁵ és Voit Pál⁴⁶ azon állítását, hogy az aranyosmedgyesi kastélynak eredetileg pártázata volt, akkor még több közös vonás mutatható ki a Lónyay család által 1630 és 1648 között építtetett kastély és Pácin között. A bástyák vakívsoros tagolásáról már beszéltünk, feltétlenül össze kell továbbá vetnünk a homlokzati reneszánsz kapu fölött lévő három ablak timpanonos, benne rozettás díszét, melyek feltűnő egyezést mutatnak a pácini sarokbástyák emeleti ablakdíszével. Az ablakok körüli és az épületsarkokon elhelyezett rusztikaszerű keretezést utánzó dísz ugyancsak

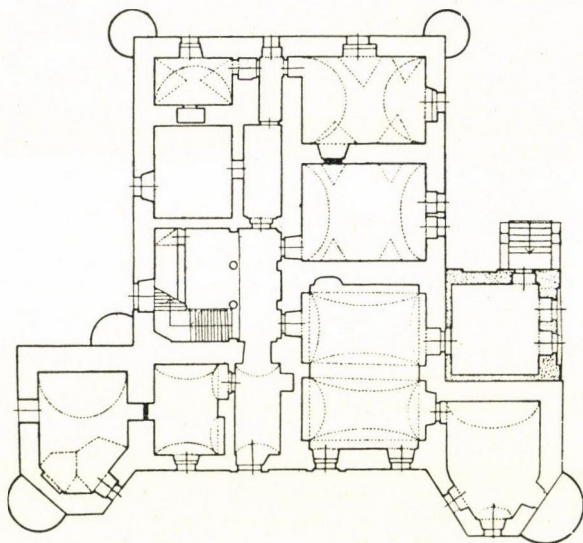
egyezik mindkét kastélyon. A Lónyay építkezés kezdetén 1630-ban elkészült kapu oromzatos, oszlopos kiképzése ugyancsak kézenfekvő rokonságot mutat a pácini, eredetileg kapu fölé helyezett, edikulas címerrel. Mindkét objektumnál az oszloplábak igen magasak (6. sz. kép).

A pácini kastély külső képe a tipikus sarokbástyákkal — ugyanúgy, mint Aranyosmedgyesen — a megerősített várkastélyok elterjedt típusába tartozik, melyhez szlovák, cseh, lengyel és osztrák területen számtalan analógiát találhatunk.

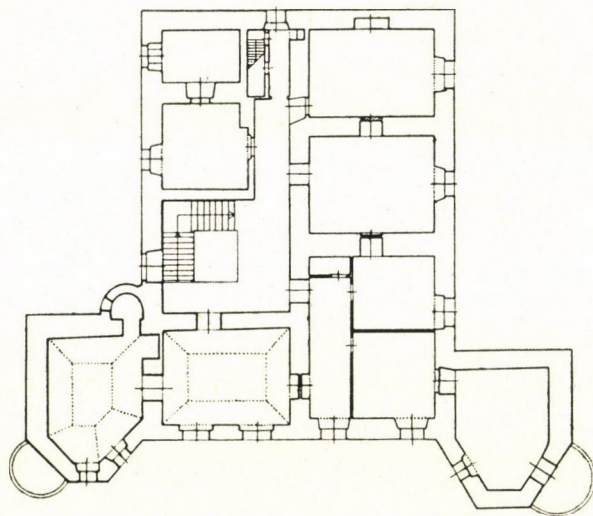
A kastélyon fennmaradt két faragott köemlék, a címer és a kőkerettöredék, minden kétséget kizáróan helyi kőfaragók munkái, akik ismerhették az erdélyi kőfaragók tevékenységét. A kőkerettöredék mindenképpen inkább Erdélynek a quattrocento formakincséből merített, tartózkodó művészetéhez kapcsolódik (pl. a kolozsvári Wolphard-féle ház a század közepén készült, datált ajtó és ablakkeretei.⁴⁷ Aranyosmedgyes egy közepén megtört parkányú ajtókerete⁴⁸) mint a Felvidék sajátos, kissé németesen gotizáló reneszánsz faragványaihoz (pl. a bártfai városháza emeleti ajtaja, Lőcse, Eperjes, Kassa faragott ajtó- és kandallókeretei). A címer edikulás kiképzése az aranyosmedgyesi mellett emlékeztet a már valószínűleg a XVII. század elején keletkezett erdőbényei, a templom tornyában elhelyezett koszorúba foglalt címerre. A címeres kő faragása az ilyesfajta munkákban gyakorlott, mintakönyvvvel rendelkező helyi mestert juttatja eszünkbe. A két faragvány összehasonlítása különböző kezek munkáját valószínűsíti. Lehetséges, hogy az ajtókerettöredék nem itt készült, hanem készen rendelhették meg, valamely nagyobb erdélyi vagy bányavárosi műhelyben, mint arra pl. Bethlen Gábor idejéből több példát is találunk.⁴⁹

A kastély mai képét két renoválásnak köszönhetjük. Az egyik a már ismert 1686 utáni, mely közvetlenül a leltári felvételt követően történhetett.⁵⁰ Több mint száz évig csak annyira kísérhetjük figyelemmel a kastélyt, amennyire Lőjda József a Sennyei levéltár ismereténél az Adalékok Zemplén vm. történetében közölt cikkeiben kitér. A Sennyei levéltár Bottyánból Kolozsvárra került az Erdélyi Múzeum anyagával, annak tüzetesebb átvizsgálása bizonyára még több adattal szolgálna, különösen az újabkori építkezésekre vonatkozóan. Lőjda az 1804-es jelentős renoválás után egy 1829-es kisebb javítást említ fel. Ezek után az épületeken kezdőbetűkkel és évszámmal jelzett 1856-os átépítés következik, valószínűleg ebben a formájában áll fenn ma is a kastély, melyet az utolsó száz esztendőben a Sennyei család — úgy tűnik — jókarban tartott.

H. TAKÁCS MARIANNA



8. Pácin. Kastély földszinti alaprajza.



9. Pácin. Kastély emeleti alaprajza.

¹ Idézi: *Sebők L.*: «Gyöngyös és vidéke története». Gyöngyös, 1880. 124. o.

² «1534 Petrus Perényi, qui ante quattuor annos religionem mutavit, Agriam vi occupatam, ejusque arcem munit». *Dongo Gy. G.*: «Zemplén az egi »Memoria Dignitatum» lapjain». Adalékok Zemplén vármegye történetéhez. 1913, XVIII. 59. o.

³ A tolnai országgyűlésen 1518-ban a 36. tc. a következőket mondja: «A tolvajok és egyéb gonosztevők annyira elszaporodtak, hogy nemesek és nemtelenek sem házaikban, sem kívül nem lehettek biztonságban». *Sebők L.*: I. m. 111. o.

⁴ Pl. 1530-ban Perényi Péter Patak várát erősíti és azt feleli a tiltakozó kassai kapitánynak, hogy a város megerősítése a királynak és a felsőmagyarországi városoknak egyaránt hasznos lesz. *Hídegpataky A.*: A sárospataki vár erődítése 1530-ban. Adalékok Zemplén vm. történetéhez. 1903, X. 335. o.

^{4a} A török harcok idején 1599-ben a buzitai megerősített kastélyt annak úrnője Bécs Ferencné megoltalmazá a tatároktól és megtartja; mert ez asszony bátorítván magát vett egy szakállot, mellyel nagy erősen és bátorságosan lőtt a tatároknak nagy kiáltással és látván az ellenség a benne való merészséget, oda hagyá. *Sárospataki magyar krónika*. MDXXIII—MDCV. Pest, 1857. 21. o.

⁵ V. ö. *Dercsényi—Gerő*: «A sárospataki Rákóczi vár». Budapest, 1951. 14. o.

⁶ *Komáromy I.*: «A báró Perényi család levéltárából». Történeti Tár, 1900. 119—134. o. közli az 1526 május 15-én kötött szerződést Perényi Gábor ugocsi főispán és Nicolaus de Mediolano közművesmester között egy budai ház építésére.

⁷ *Szirmay A.*: «Notitia Topographica, Politica Incltyi Comitatus Zempleniensis», Budae, 1803. Index locorum.

⁸ «Sennyey-féle várkastély 1534». «Magyarország Műemlékei», Budapest, 1906. 1056. o.

⁹ Képe a 95. és 97. o. között, leírása Páczin községnél.

¹⁰ *Genthon I.*: «Magyarország Műemlékei», Budapest, 1951. 168. o. «Mágócsy várkastély, egyemeletes, négyablakos, ... Épült 1585-ben. Egykorú várkapornája van.»

¹¹ «Miglész de Miglész. More de Körösbánya Castrum Páczin possedit. Morvay de Morva una ex Stirpibus Bagoath Radoan... anno 1392». *Szirmay*: I. m. 90. o.

¹² Id. «Közlemények Tállya város levelestárából» Adalékok Zemplén vm. tört. 1908, XIII. 267. o.

¹³ *Szirmay*: I. m. 161. o.

¹⁴ V. ö. *Budai Esaiás*: «Magyarország polgári históriájára való Lexicon», Nagyvárad, 1804. Alagi János.

¹⁵ Mágócsy Gáspár nagytekinélyű és igen gazdag békésmegyei származású főúr, 1553-ban gyulai várnagy (V. ö. *Halmay—Zsilinszky* «Békésmegyei oklevéltár», 139. o.); 1560-ban Torna várába vonult vissza, 1573-ban Miksa királytól Munkács várát és gazdag uradalomát szerezte meg 10 évre 42 000 forintért, mely birtokban Rudolf király 1579-ben megerősítette. 1573-ban fia már nem élt és e birtokoknál az adománylevélben örökösökként öccse (unokaöccse) és ennek Alaghy Judittól származott fia szerepelnek. Mágócsy Gáspár 1586-ban még él.

¹⁶ V. ö. Perényi oklevéltár kiadatlan irata, évszámsorban, 1571. Bebek Katalin perirata Mágócsy Gáspár ellen. Ebben Alaghy Judit és Mágócsy András, mint Mágócsy Gáspár gyámgyermekai szerepelnek: «Andreas filius ac puella Judit filia Joh. Alaghy». Valószínűleg röviddel ezután vehette el Mágócsy András Alaghy Juditot, mert első gyermekük 1573-ban már életben van.

¹⁷ Mágócsy Gáspárt, mint gyulai várnagyot a török többször kívánta a maga pártjára vonni, 1557-ben a szolnoki Mehmet bég írja neki: «...az Ferdinand kiryalut the k. semmy segetsegh nynchyen, sem adomány ... lassa megh az the k. ... mynemew yo akarattal wagiok en the k-hez. ... en mynden yoth es wrasagoth megh nyerek the k. az passatwl, hogh ha Gywla waranak vrasagath kywannya the k.; ezt kerem megh az passatwl...» V. ö. *Szalay Ágoston*: «Négy száz magyar levél a XVI. századból. Pesten, MDCCCLXI. 220—221. o. A szegedi Musztafa bég fenyegetőbben ír ugyanez évben ugyancsak arról, hogy Mágócsy adja meg a töröknek Gyula várát. Talán ez is oka lehetett annak, hogy a nagyhatalmú Mágócsy Gáspár már 1558-ban el akarja hagyni szülőföldjét, mint ez Verancsics Antalnak Mágócsyhoz írott leveléből kitűnik (v. ö. *Nagy Iván*: «Magyarország családai czimerekkel...» Bp. VII. 238. o.). Hogy a török részről jövő hízelkedésnek és fenyegetésnek egyformán ellenállt, arról 1563-as török fogsága tanúskodik, melyből

nagy váltságért váltották ki (v. ö. «Sárospataki magyarkrónika» Pest, 1857. 11. o.).

¹⁸ Egy becsületsértési per töredékes iratai szerint Mágócsy András 1575-ben Tállyán lakik. Zemplén vm. levéltárában. Fasc. Jur. 41. o. Nro 10p-o «Golopy».

¹⁹ V. ö. *Szirmay* leírását: «Castellum nob'le Magochiani hic exerxerunt, cuius porta sequentem inscriptionem ostentat:» I. m. 259. o.

²⁰ Id. Rudolf császár 1591-ben Prágában kiadott adománylevelét. Közli *Szirmay*: I. m. 161—162. o.

²¹ 1588-ban Alaghy Judit már mint Rákóczy Zsigmond felesége Melczér Péterrel pereskedik. Melczér levéltár kiadatlan anyaga. Évszámsorban. 1588 május 21. Fasc. 78. No. 4.

²² V. ö. *Szilágyi S.*: «I. Rákóczi György Bp. 1893. 13. o. és *Viczmány T.*: «Híres Zempléniek». Budapest, 1936. II. 9.

²³ «Ratificatio Portarum Comitatus Zempliniensis de anno 1585» ebben az évben Alaghy I. Menyhért Karcsa, Mád, Pácín és Tállya egészének birtokosa. Lehetséges, hogy ebben az évben Mágócsy András már halott és így kerültek a birtokrészek vissza az Alaghy családhoz. A vármegyei levéltárban őrzött eredetiről közölte *Dongo Gy. G.* az Adalékok Zemplén vm. tört.-ben, 1917, XVI.

²⁴ U. a. 1901, VI. 334. o. Ekkor Pósalázy Tamás a tisztartó.

²⁵ Alaghy Ferencnek igen érdekes levelét közlik az Adalékok Zemplénmegye tört.-ben. A levél 1607-ben kelt és Forgách Zsigmond országbírónak, a későbbi nádornak írta. Ebben megírja, hogy a maga faluira, Pácínba és Karcsára költözött. Tanaszkodik háborús veszteségeire, írja, hogy hazájának örömet szolgálja, de félti a fejét, mert a hajduk igen fenik rá a fogukat... majd így folytatja: «En itt nem kedves ember vagyok, némely barátomnál, mert noha magyar ruhát viselek, de azt mondják, hogy belől németes ember vagyok». Alaghy Ferenc a haza sorsát szíven viselhette a maga óvatos módján, mert a levelet később így folytatja: «...Az Istenért kérem Nagyságodat, Nagyságod úgy viseljen gondot e földre, hogy el ne vesszen e föld, mert szintén a spicen (!) vagyunk». U. a. 1902, VII. 307. o.

^{25a} 1605-ben Alaghy Ferenc a karcsai templomot elfoglalta a reformátusok számára. Mivel a vonatkozó forrás a pácini templomról nem tesz említést, feltehető, hogy a pácini templom, melynek 1619-ben új harangja van, a reformátusok számára épült, hiszen eddig református urai voltak. Mágócsy Gáspárnak 1584-ben Károly Gáspár az udvari papja, valószínű, hogy a kastélyhoz templomot is építtetett. «Allaghy Franciscus Dominus in Regéc, et Páczin, Templum ex secto ab extus, et intus lapide in Karcsa pro reformatis occupavit anno 1605». *Szirmay*: I. m. 60. o.

²⁶ Alaghy Menyhért különösen a premonstreiek és a pálosok iránt volt bőkezű, midőn 1626-ban visszatértek, templomaikat és kolostoraikat megnagyobbíttatta és nagyobb oltárokkal ékesítteti. V. ö. Adalékok Zemplén vm. tört. 1902, VIII. 197. o.

²⁷ V. ö. «Zempléni regeszták XVII. századbeli számadásokból». II. közlemény. Adalékok Zemplén vm. tört. 1916. XXI. 63. o. Nagy-Tárkányi István és Gobody Mihály szolgabíró Páciuban jártak a kastély uránál, hogy a protestánsok részére visszazerezzék a pácini és a karcsai templomot. Kérésükre Alaghy Menyhért a következőket válaszolta: «Az páczin és karcsay templomokat... nem erouel vette el, hanem az oth valo Predikatoris... szabad akarattok szerint Attak eo Nagnak az templomot mind kolczosteöl.»

²⁸ *Lojda J.*: «Adatok Páczin és a pácini kastély történetéhez» Adalékok Zemplén vm. tört. 1901, VI. 16. o.

²⁹ U. a. 331. o.

³⁰ V. ö. *C. Pray*: «Syntagma Historicorum de Sigillis», 1805, 125—135. o.

³¹ V. ö. *Veress Endre*: «A Sennyey fiúk iskoláztatása». Bp. 1915.

³² *Szirmay*: I. m. 234. o.

³³ Közli *Lojda József*: i. m. Adalékok Zemplén vm. tört. 1901, VI. 46. o. «Sennyey Albert báró zálogba adván Széchy Mária grófnőnek, Sennyey Ferenc özvegyének a pácini kastélyt és birtokát, kérelmére a lázadók által háromszor fenyegetett kastélyt így leltározzák: «A lázadók alatt a Tokay-féle felkelést érte az író.

³⁴ U. o.

³⁵ V. ö. *Lechner Jenő*: «A pártázatos reneszánsz-építés Magyarországi határai körül». Budapest, 1915. 31—32. o. A krumaui kastélyt a Rosenberg család építtette 1580 körül. A városháza meglehetősen mély vakívsoros tagozásában tér csak el a pácinitól. Hasonló díszítéseket találunk még számos ausztriai polgárházon a XVI. sz. második felében, valamint csehországi és felvidéki házakon. A pácinihez hasonló vakívsoros, pilléres árkádja van a lengyelországi

Baranow-i vár (épült 1579—1602) déli homlokzatának, a Szymbark-i megerősített várkastélynak (épült 1585—1590), a Szydłowiec-i 1601-ben épült kastély attikáján stb. (A lengyel példákra vonatkozóan ld. Jan Zachwatowicz: »Architektura Polska«, Warszawa 1952.)

³⁶ *Lojda*: I. m. »Adalékok Zemplén vm. tört.« 1901, VI. 46. o.

³⁷ *Zoványi J.*: »Miskolczi-Csulyak J. egyházlátogatási jegyzőkönyvei. Történeti Tár 1905. 48—102. o.

³⁸ *I.d.* 27. sz. jegyzetet.

³⁹ *Szirmay*: I. m. 60. o.

⁴⁰ Mágócsy Ferenc halálát a »Sárospataki magyar krónika« így adja hírül: »Mágócsy Ferencz, hazánknak és vallásunknak egy oszlopa megbetegül, s meghal 21 Xibris, kit igen szána az ország, mivel jól szolgált hazájának«. Méreg által meghaltnak mondja. »Sárospataki magyar krónika«: i. m. 35. o.

⁴¹ *I.d.* 27. sz. jegyzet.

⁴² *Szirmay*: I. m. 294. o. »Anno 1630. Per Comitem Melchiorem Allaghy, qui templum castelli ab euangelicis pro usu catholicorum ecepit.

⁴³ A két ajtó közül csak a baloldali szolgálja ezt a célt, a másik ajtószzerűen megkonstruált ablak, melyet a klasszicista ízlés a szimmetria szempontjából tartott szükségesnek.

⁴⁴ Pl. alsókékedi Melczér kastély, monoki Andrassy kastély, szlovákiai Stiavnícke stb.

⁴⁵ *Varju E.*: »Magyar várak«, Budapest, é. n. 10—11. o.

⁴⁶ *Voit P.*: »Régi magyar otthonok«, Budapest (1948) 116. o.

⁴⁷ V. ö. *Balogh Jolán*: »Az erdélyi renaissance«, Kolozsvár. 1943. A 149., 150., 151., 153. stb. számú képeken közölt ablakkeretek és a 168. számú képen közölt fogoros ajtókeret.

⁴⁸ Bethlen Gábor Besztercén rendel a gyulafehérvári építkezésekhez faragott ajtó és ablakkereteket. V. ö. *Radvánszky Béla*: »Udvartartás és számadáskönyvek«. Bp. 1888. I.

⁴⁹ *Voit P.*: I. m. 115. o.

⁵⁰ A leltárban is említi a leíró, hogy az épület a »Talpasok által« sok kárt szenvedett. Ennek a renoválásnak köszönhető valószínűleg, a kastély manzard teteje. 1686-ban Sennyey Ferenc özvegye a pácini kastélyt és az ahhoz tartozó birtokot, »jóságai védelméért, sok fáradságai költségéért 2000 forintban fiának, Istvánnak adja át, mindaddig, míg ezt s az építkezéseket és javításokat többi testvérei ki nem fizetik«. V. ö. *Lojda J.*: I. m. Adalékok Zemplén vm. tört. 1901. VI. 47. o. A pácini kastély kertjében újabban találtak egy töredékes, magyarnyelvű táblát, melyet Sennyey István állíttatott, valószínűleg a kastély javításának emlékére (jelenleg a sárospataki múzeumban).

SEBASTIANO RICCI ISMERETLEN KÉPEI

A közelmúltban a budapesti Szépművészeti Múzeumba került képek között két nagyméretű, igen kvalitásos kép tarthat különös érdeklődésre számot. Bár mai méretük különböző, valamikor kétségtelenül összetartoztak és mint párdarabok egy- és ugyanazon palota termékének falait díszítették. Tiepolo műveként kerültek a Múzeumba, ez a meghatározás azonban csak annyiban volt helyes, hogy annak a korai settecento mesternek kezévonását árulják el, akitől Tiepolo oly sokat tanult, akire viszont öregkorában nem maradt — nem maradhatott — hatástalanul Tiepolo művészete: Sebastiano Ricciét.

Sebastiano Ricci e két eddig ismeretlen, igen jelentékeny képének felbukkanását különösen érdekessé teszi az a körülmény, hogy a velencei Accademia Sebastiano Ricci vázlatkönyvében sikerült megtalálnunk mindkét képek a mester kezétől származó rajzvázlatát.

Az egyik kép, melynek tárgya: Mózes megszádlítja Jetro leányait (vászon, 114 × 178 cm., 1. kép) magasságában is, de különösen szélességében megcsontított. Ezt a kép jobb- és balszéleének jelenlegi levegőtlenése és zsúfoltsága és párdarabjának nagyobb mérete igazolja. A képhez készült rajzvázlatot (2. kép) Elena Bassi, az Arte Veneta 1949-es évfolyamában,¹ teljesen helytelenül Riccinak egy azonos tárgyú képével hozta összefüggésbe, mely kép egykor a velencei Istituto dei Penitenti-ben volt, ma pedig a Palazzo Contarini del Bovoloban van. Ez a velencei Mózes kép Ricci korábbi korszakának stíluszajátosságait mutatja, valószínűleg rövid idővel firenzei tartózkodása után készült, míg a mi képünk az érett mester alkotása. Elena Bassi — aki nem ismerte, nem is ismerhette az akkor budapesti magángyűjteményben rejtőző képünket — megérzi a rajz és az általa közölt kép stílusának különbözőzését és megjegyzi, hogy a rajz sokkal frissebb és erőteljesebb, mint a Palazzo Contarini del Bovoloban lévő kép. Ezt a körülményt azonban kizárólag azzal magyarázza, hogy a vázlatok általában könnyebbek és merészebbek, mint a kivitelezett képek. Ugyanakkor egy szóval sem említi, hogy a rajz kompozíciója, felépítése teljesen más, mint a képé, holott Sebastiano Ricci rajz- és olajvázlatai általában eléggé pontos előkészítő tanulmányai képeinek, amelyeken legfeljebb csak egy-egy alakot, motívumot változtat meg, de nem változtatja meg a kép alapgondolatát.

A vázlatból megállapítható, hogy mennyi hiányzik a képből. Viszont a rajz kompozíciója sokkal oldottabb, levegősebb, amit csak részben magyaráz meg a kép alsó szélének és jobb- és baloldalának későbbi levágása. A rajzon az a lendület érezhető, amellyel a művész a kép gondolatát először rögzítette le. Benne élt azonban azonos témájú korábbi képének emléke: a velencei kép Sephorájának döbbent, kicsit csodálattal, kicsit visszahőkölést kifejező, karját védően maga elé emelő mozdulata megismétlődik a mi képünkön is, de itt ez a mozdulat már sokkal kevésbé modoros és keresett. A velencei képen Sephora egész alakját az a kényeskedő modorosság jellemzi, ami a sokkal higgadtabb budapesti képből már teljesen hiányzik. A budapesti kép rajzvázlatán újra találkozunk a velencei kép kinyújtott karú, menekülő férfialakjával, a kész kép ezt az alakot másképp oldja meg, csak Mózes és a fekvő férfi alakja követi a vázlat elgondolását. A nézőnek háttal, a földön fekvő, lábával a levegőbe rugó férfi Fragonardnak Ricci Betlehemi gyermekgyilkosság c. elvesztett képe után készült rajzán is szerepel, amelyről St. Non készített metszetet.² Ugyanezt az alakot látjuk Ricci követőjének, Jacopo Amigoninak Mózes és egyiptomi ábrázoló grisaille-ján (München, Grafikai Gyűjtemény).³

Amennyivel a rajz lendületesebb, részleteiben annyival gazdagabb a kép. A nők statikus baloldali csoportját a férfiak mozgalmasság jobboldali csoportjával, a kép közepén, Mózes szélben lebegő, fényekkel pásztázott, homokszínű köpenye köti össze; ugyanilyen színű a kút előtt, a földön álló agyagkorsó. A kép baloldalán a kompozíció egyensúlyát helyrehozandó túlhoszúra nőtt, kezében korsót tartó szőke nő piros szoknyája, Mózes ruhája, a kút vöröses téglái, Sephora szürkéslila ruhadereka, barna szoknyája és piros agyagkorsója és a menekülő férfiak barna és sárga ruhája — a jobboldali ég vöröses felhőivel — egységesen barnászvörösbe hangolják a képet. A barnászvörös tónust csak a baloldali leányalak gazdagon leomló kék drapériája töri meg. Ez a középkék színtel teszi a kép összehatását finoman élénkebbé. A kék szín megismétlődik a Sephora mögötti égdarabon, jobbra már rózsaszínen gomolyognak az alkonyati felhők és pirosra festik Mózes felhevült arcát. A képen majdnem semmi szerepe sincs a Ricci képekre



1. Sebastiano Ricci: Mózes megszabadítja Jetro leányait. Budapest, Szépművészeti Múzeum. (Letét.)



2. Sebastiano Ricci: Mózes megszabadítja Jetro leányait. Rajz. Velence, Accademia.

oly jellemző tájképi háttérnek, a kép mondanivalója az emberekre, az emberekkel megtörtént eseményre összpontosul.

A velencei és budapesti Mózes és Jetro leányait ábrázoló két képen kívül nincs tudomásunk róla, hogy Ricci — aki egyazon témát többször, néha igen sokszor is megfestett, sőt gyakran felhasználta előző képeinek alakjait és elemeit — Mózes életének ezt a jelenetét máskor is feldolgozta volna.

A férfias erőnek és klasszicizáló komolyságnak, mely a Mózes képből árad, mintegy a kiegészítője a nőies báj és varázslatos csillogás, mely párdarabjának, a Betsabet a fürdőben ábrázoló képnek sajátja (vászon, 118.5 × 199 cm. 3., 4., 5. kép). A képet a XIX. században sarkain lekerekítették. Itt az egész kompozíciót, Betsabe foszforeszkáló szőke hajának és rózsaszínnel átszótt gyöngyházzsínű testének sugárzásaként, gyöngyházzsínű fény vonja be. A kép hatását a finom ellentétekre építi fel a művész. Betsabe elernyedtestének nyugodt szépségét mégjobban kidomborítja a körülötte sürgölődő kék, arany és lilás ruhákba öltözött nők csoportja, testének és szőkeségének finom ragyogását pedig, — mintegy százötven évvel Manet előtt, aki Olympiáján ugyanezzel az ellentéttel fokozza a hatást, — mégjobban kihangsúlyozza a mögötte álló néger nő Lórének sötétsége.

A Betsabe kép rajzvázlata (6. kép) (Velence, Accademia) még sokkal kevésbé sejteti a kivitelezésre került kép szépségét és gazdagságát, mint a Mózes képé. Ez is első megfogalmazás. A kivitelezett kép, ha a kompozícióban nem is, a részletekben több változtatást mutat. Maga a rajz alakja — amelyik különbözik a Mózes rajz alakjától — mutatja, hogy a művész eredetileg magasabbra tervezte a képet, lehet, hogy éppen párdarabja kedvéért lett azután keskenyebbé. A tájképi elemeknek itt is több szerepük van a rajzon, mint a képen. A kész képről, éppen a méretváltoztatás miatt, elmarad a balszélen lévő ferdetörzsű fa, a jobboldali pálma pedig két klasszicizáló oszloptörzsszerű alakul át. Ez a változtatás, illetve a rajz felső részének levágása és a kompozíció egyensúlya hozzá azután magával a baloldali tálcát tartó nőalak aránytalan megnövelését. A tájképi részletekből a képen semmi sem marad meg, csak a ballusztos korlát mögötti friss tavaszi fák párás, világos zöldje. Ugyancsak megváltoztatja a háttérrel Ricci a Hampton Court Galériében levő, eredetileg Smith konzul számára készült Magdolnát Simon farizeus házában ábrázoló festményén a képnek a Windsor Collectionban őrzött rajzvázlatához képest.⁴ Érdekes, hogy ugyanennek

a Magdolna képnek már az olajvázlatán (Angol királyi gyűjtemény), de különösen a kész képen, jobbra, ugyanolyan erkéllyel találkozunk, mint amilyen a Betsabe kép rajzán jobbra, Betsabe mögött van. Az architektónikus részletekben is sok a hasonlóság a Hampton Court-beli Magdolna kép és a mi képünk között.

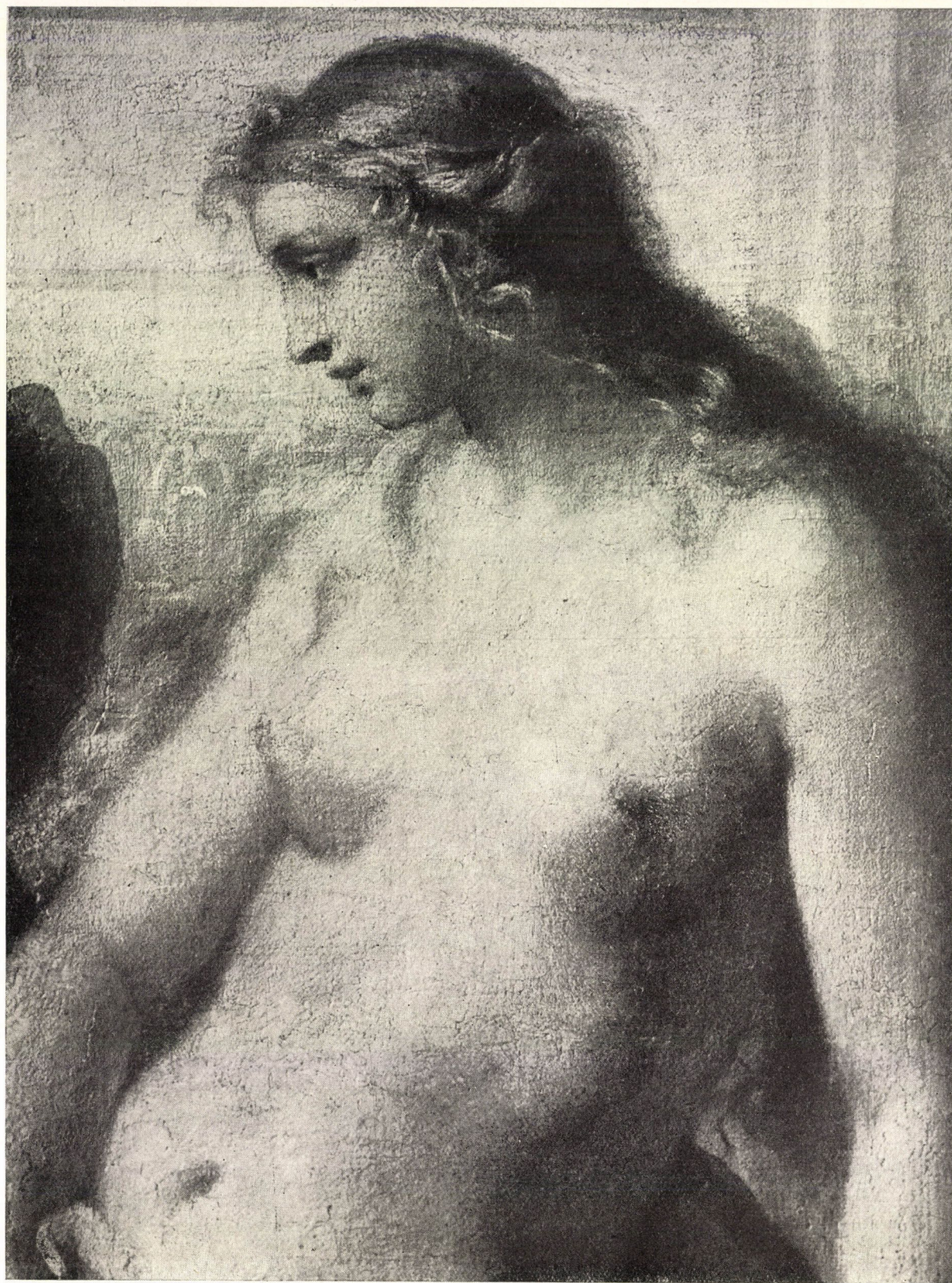
A felsoroltakon kívül a művész még egyéb változtatásokat is eszközöl a kész Betsabe képen, így pl. megváltoztatja a Betsabe lábánál térdelő és a néger nő mozgólatait. A főalak, Betsabe alakja azonban híven követi a rajz első elgondolását. Már a rajzon is megvan Betsabe alakjában az az ernyedtest passzivitás, amivel a fürdő utáni öltözködés örömeinek átadja magát. Megjegyezzük még, hogy Dávid király kicsi, szinte alig észrevehető, korlátra könyöklő alakja — mely az előtér élő alakjaival szemben úgy hat, mintha kulisszára festették volna — hiányzik a rajzról, bár a rajtálévő »Betsabe« felírás kétségtelenné teszi, hogy a kompozíció már első megfogalmazásában ezt a tárgyat akarta feldolgozni.

Jelen tanulmány már közlésre készen állt, mikor megérkezett az Arte Veneta 1952-es száma, melyben R. Pallucchini⁵ közölte a mi Betsabe képünknek egy a sarkokon csonkítatlan másodpéldányát, az általunk fent ismertetett rajzvázlattal együtt. A képnek, melyről csak annyit közöl, hogy évekkel ezelőtt milánói magángyűjteményben volt, Pallucchini nem adja meg a méretét. A kisméretű reprodukcióval való összehasonlításból nem tűnik ki minőségbeli eltérés a milánói és a budapesti kép között. A két budapesti képnek már többször említett, Ricci művészetében is kimagasló kvalitása, valamint az a körülmény, hogy a budapesti Betsabe kép párdarabjával együtt maradt fenn — hogy összetartoztak, azt az is igazolja, hogy mindkettőnek rajzvázlata ugyanabban a velencei vázlatkönyvben van, — hogy egy helyről származnak, mindez ellene szól annak az esetleges feltevésnek, hogy másolatokkal állanánk szemben. A milánói Betsabe képet Pallucchini valamivel előbbre helyezi az 1724-ben festett Hágár kiűzésénél és Salamon bálványimádásánál Torinóban.

Egyébként Betsabet a fürdőben ábrázoló képét Riccinék sem monografusa, Joachim von Derschau, sem Max Goering Ricci műveinek jegyzékében⁶ nem ismeri. Pallucchini fentemlített cikkén kívül a Ricciről megjelent újabb irodalom sem publikált Betsabet a fürdőben ábrázoló kompozíciót.⁷ A Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményében viszont találtunk két olyan metszetet,⁸ melyek Sebastiano Riccinék két különböző Betsabe kompozícióját őrizték meg számunkra. Az egyik Giuseppe Mercati részleteiben a mester szellemétől teljesen idegen,



3. Sebastiano Ricci : Betsabe a fürdőben. Budapest, Szépművészeti Múzeum. (Letét.)



4. Sebastiano Ricci : Betsabe a fürdőben. Részlet.

nyilván a metszőtől erősen átalakított, de kompozíciójában nagyon is Ricci művészetére valló Betsabet a fürdőben ábrázoló rézmetszete, a másik pedig Pietro Peiroleri 1759-ben Torinóban Ricci képe után készült rézmetszete (7. kép), mely utóbbira még később visszatérünk. Kutschera-Woborsky Sebastiano Ricci torinói képeiről írt cikkében⁹ Bartoliti¹⁰ és Roveret¹¹ idézve megemlíti, hogy a torinói királyi palotában még a múlt század első felében volt egy Betsabet a fürdőben ábrázoló kép. Noemi Gabrielli pedig¹² ugyancsak a torinói festmények kapcsán említ egy a torinói Accademia Albertinában lévő XVIII. századi másolatot Ricci egy Betsabet ábrázoló kompozíciója után, melyről feltételezi, hogy a torinói királyi palota elveszett festménye után készült. Miután ez a XVIII. századi kópia azt a kompozíciót ábrázolja, amelyik után a már említett Peiroleri Torinóban 1759-ben tükörképes rézmetszetet készített, Noemi Gabrielli feltevése helyesnek bizonyult. Mint-hogy a metszet is Torinóban készült, a másolat is torinói gyűjteményben van (azelőtt a torinói Revelli gyűjteményben volt és 1836-ban került az Accademia Albertinába) és a források Torinóban említenek egy Betsabe képet, minden érv mellett szól, hogy az elveszett torinói Ricci kép másolatával állunk szemben (8. kép). Ez a

különben igen gyenge és Ricci művészetének magas kvalitásából szinte semmitsem érzető másolat számunkra azért érdekes, mert egyrészt bebizonyosodott, hogy a torinói Palazzo Reale egyik elveszett kompozícióját őrizte meg, másrészt pedig azért, mert igen sok hasonlóságot mutat a mi Betsabe képünkkel. Betsabe alakja édes testvére a mi Betsabénknak. A két ruhátlan test tartása, beállítása teljesen azonos, egyedüli eltérés, hogy a bal-kéz feje a torinói képen kissé előbbre fordul. Mindkettőre jellemző a többször említett nyugodt, ernyedtt passzivitás. E két alak egyikének a másik után rövid idővel kellett készülnie. Minthogy a budapesti Betsabe kép rajzvázlatán a Betsabe lába előtt térdelő, Betsabera feltekintő nő majdnem teljesen azonos beállítással, mint a torinói képen ugyanez a nőalak, minden valószínűség szerint a torinói kép készült előbb s ezután nem sokkal a mi képünk vázlata, majd végül a budapesti kép, melyen a művész már megváltoztatja ugyanennek a nőnek a tartását. A nagy kvalitáskülönbség mellett is, ami az eredeti remekmű és a rossz másolat között fentáll, megállapítható, hogy a két főalak hasonlóságán túl, stílusában is közel áll egyik kép a másikhoz, ami az alakok erősebb plaszticitással való megformálásában, a rajzosabb, keményebb előadásmódban, az arányok enyhe



5. Sebastiano Ricci: Betsabe a fürdőben. Részlet.

elnyújtásában, a képfelepítés szigorúságában és szín-padiasságában jut érvényre. A budapesti Betsabe kép csillogó szépsége fogalmat nyújt az elveszett torinói kép kvalitásáról.

Az elveszett torinói képnek egy elrajzoltságában is bájos és friss, párisi magánygyűteményben lévő »modelleto«-ját (9. kép) közli R. Pallucchini az Arte Veneta 1952-es számának fentidézett cikkében. Anélkül, hogy tudná, hogy ez az elveszett torinói kép olajvázlata, megjegyzi, hogy a kis kép a torinói Sala dell'Alcova-beli képekkel mutat közeli rokonságot, amelyek 1728 körül készültek. Pallucchini nem veszi észre a közeli összefüggést a kis torinói »modelleto« és az általa ugyanabban a cikkben közölt milánói Betsabe kép között, innen származik az, hogy időben aránylag messze helyezi őket egymástól. A milánói Betsabe képet 4–5 évvel tartja korábbinak a kis »modelleto«-nál. Ez a megállapítás az általunk fent kimutatottak alapján helytelennek bizonyult.

Fentiekből kitűnik, hogy feltevésünk helyes volt akkor, amikor a két budapesti képet Ricci művészi fejlődésének abba a korszakába helyeztük, amelyben a Smith konzul részére készült hét kép és a torinói képek keletkeztek. A legújabb kutatások szerint¹³ Ricci 1724–33-ig dolgozik a torinói udvar számára, a Smith konzul részére festett képek pedig az 1724–29-es években készültek.¹⁴ Ezekben az években festi Ricci művészetének csúcspontját jelentő képeit, többek közt a drezdai

Áldozatot bemutató papot és Áldozatot bemutató papnőt, a Doge palota úgynevezett Antichiestájában lévő, a San Marco mozaikjaihoz készült képeket, a londoni Alvó Venust, a milánói Coll. Heimann Pygmalionját és a berlini varázslatos Venus öltöztetését. Ez utóbbi témája és kvalitása miatt, sőt egyes részleteiben is, a legtöbb hasonlóságot mutatja a mi Betsabe képünkkel. A berlini Venus öltöztetése valószínűleg azonos azzal a képpel, amely Nagy Frigyes tulajdonában mint Paolo Veronese műve szerepelt.¹⁵ Ezt a képet Sack¹⁶ mint Tiepolo Veronese után készült másolatát publikálta, végülis Hermann Voss tulajdonította először Ricci művének.¹⁷

A berlini Venus öltöztetésének és a két most ismertett budapesti képnek keletkezési idejét az 1730 körüli évekre helyezzük.

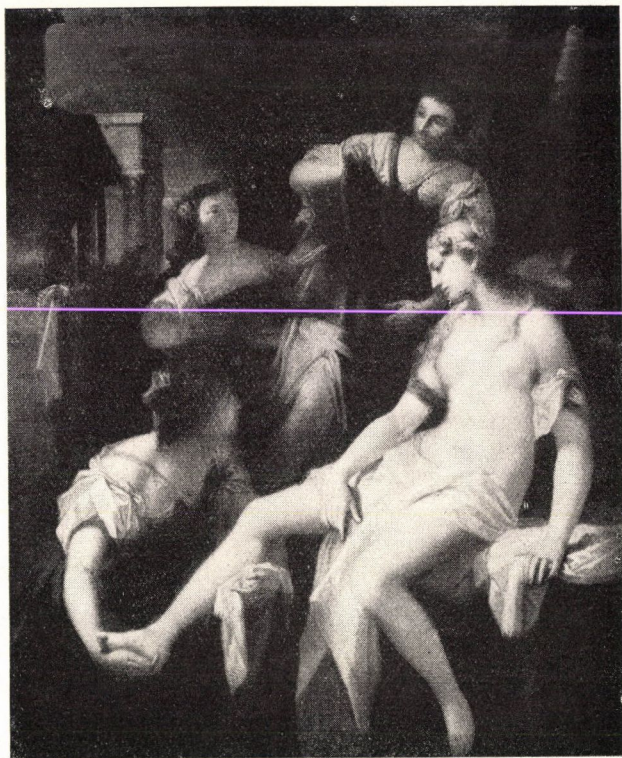
Ellentétben Noemi Gabrielli véleményével,¹⁸ aki Ricci érett stílusának lehiggadását a XIX. századi neoklasszicizmus előszelének tünteti fel, arra szeretnénk rámutatni, hogy tulajdonképpen csak Ricci 1734-ben bekövetkezett halála után, tanítványai és követői művészetében bontakozik ki teljes pompájában a velenicei Settecento oldott festőiségű, jellegzetesen rokokó stílusa. Ricci öregkori műveinek rajzosabb és plasztikusabb jellegét inkább a múlt nagy hagyományainak újrafelelevenedésével magyarázzuk. Tudjuk, hogy Riccit mennyire elbűvölte Veronese művészete, akinek hatása kitörölhetetlen nyomokat hagyott egész festői munkás-



6. Sebastiano Ricci: Betsabe a fürdőben. Rajz. Velence, Accademia.



7. Pietro Peiroleri: Betsabe a fürdőben.
Rézmetszet Sebastiano Ricci képe után.



8. XVIII. századi másolat Sebastiano Ricci képe után :
Betsabe a fürdőben. Torino, Accademia Albertina.

ságában. Ma már azt is tudjuk, hogy nemcsak csodálta, hanem másolta is Veroneset és hogy ezeket a XVIII. század felfogásában készült másolatait néha szignálta is.¹⁹ Azt is sokan megemlítették már, hogy mennyire hatott Ricci művészetére Luca Giordano festészete (Cochin Voyage d'Italie-jában már 1758-ban megjegyzi Ricci egyik elveszett kompozíciójával kapcsolatban, hogy «tient beaucoup de celles de Luca Giordano».)²⁰ Ricci érett korszakának műveiben mi ennek a két mesternek, Veronesenek és Luca Giordanonak érezzük erős hatását, ami egyben a higgadtabb képszerkesztést és a rajzosabb, plasztikusabb előadásmódot is megmagyarázza.

Veronese jelenti Ricci számára a velencei cinquecento nagy tradícióját, amely azonkívül, hogy egész művészetére rányomta bélyegét, a női fejeken és a renaissance architektúrát ábrázoló, balluszeres erkélyeket és oszlopcarnokokat bemutató hátterekben jelentkezik. Luca Giordano erős hatását leginkább a ruhátlan nőalakok plasztikus megfogalmazásában és az áttekinthetőbb, levegősebb és ugyanakkor szigorúbb kompozíciókban látjuk. A berlini Kaiser Friedrich Múzeum Páris ítéletét ábrázoló Luca Giordano képe ad talán legjobban fogalmat arról a hatásról, amelyet Luca Giordano Ricci késői művészetére gyakorolt.

Még egy hatást érzünk Ricci késői képein. A már többször említett színpadias beállítás, a háttér kulisszaszerű megoldásával, a jóval fiatalabb tanítvány, Tiepolo hatását mutatja az öreg mester művészetében.

KATONÁNÉ CZOBOR ÁGNES

JEGYZETEK

¹ Elena Bassi: Due quadri di Sebastiano Ricci dimenticati. Arte Veneta. 1949. 121. l.

² Joachim v. Derschau: Sebastiano Ricci, Heidelberg. 1922. 142. l. Abb. 116.



9. Sebastiano Ricci: Betsabe a fürdőben.
Olajvázlat. Páris, magángyűjtemény.

³ Repr. Hermann Voss: Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1918. 164. I. Abb. 15.

⁴ Anthony Blunt: Paintings by Sebastiano and Marco Ricci in the Royal Collection. The Burlington Magazine. 1946. 265. 1.

⁵ R. Pallucchini: Studi Ricceschi I. Contributi a Sebastiano. Arte Veneta. 1952. 64. 1.

⁶ Thieme-Becker Lex. XXVIII. 252—256. 1.

⁷ Az 1948-as pármái kiállításon (Mostra Parmense di dipinti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo. 222. sz.) szerepelt egy általunk ismeretlen Betsabe kép, amelyről O. Osti: Sebastiano Ricci in Inghilterra c. cikkében (Commentari. 1951. 119—123.) kimutatja, hogy másolat.

⁸ E metszetekre Figler Andor volt szíves figyelmemet felhívni.

⁹ O. Kutschera—Woborsky: Sebastiano Riccis Arbeiten für Turin. Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1915. 406. 1.

¹⁰ Bartoli: Notizie delle Pitture... che ornano le principali città d'Italia. Venezia. 1776. Vol. I. 39.

¹¹ Rovere: Descrizione del Reale Palazzo di Torino. 1854. 212. 1.

¹² Noemi Gabrielli: Aggiunte a Sebastiano Ricci. Proporzioni. 1950. 207. 1.

¹³ Noemi Gabrielli id. cikke. 209. 1.

¹⁴ Anthony Blunt id. cikke. 264. 1.

¹⁵ Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich Museum und Deutschen Museum. 1931. I. 394. 1.

¹⁶ Eduard Sack: Giambattista und Giandomenico Tiepolo. Hamburg, 1910. 291. 1.

¹⁷ Kunstchronik. 1921—22. 85. 1.

¹⁸ Noemi Gabrielli id. cikke. 206. 1.

¹⁹ F. J. B. Watson: Sebastiano Ricci as a Pasticheur. The Burlington Magazine. 1946. 290. 1.

²⁰ Joachim v. Derschau id. műve. 147. 1.

BERNINI-STÍLUSÚ KÁPOLNA PÁRISBAN

Bernini művészetében teljesedett ki az olasz barokk sorsdöntő együttese. Térben, formában, színben olyan egység alakult ki, amelyben minden részlet egymásért van, egymás hatását emeli. Építészet, szobrászat és festészet között leomlnak a határozott válaszfalak; a lenyűgöző terek, a szenvedélyes formák és a valóság, de nem egyszer varázslatos színek csodálatos világát tárják elénk. Ősanyag és emberi alkotás is egymásba olvad. Sziklákból nőnek ki a megformált kövek, hogy épületekké, szobrokká elevenedjenek. A művészetnek ez a kétségtelenül teátrális gazdagsága meghódítja a többi

országot és a népek hajlamai szerint hol fegyelmetesebbé, hol még féktelenebbé válik.

XIV. Lajos francia király sajátkezü levelében hívja Berninót Párisba, hogy a Louvre keleti homlokzatához készült francia tervek megbírálja, illetőleg annak fölépítését az uralkodó rábízza. Bernini Párisba érkezése 1665-ben valóságos diadalút, ottlétéről részletes napló és egyéb följegyzések szólnak,¹ de a nagyszerű fogadtatás és megbecsülés ellenére is kudarccal végződik. Bár az épület alapjait 1665-ben tervei szerint rakják le, a végeredményben a Louvre-collon de mégsem az ő tervei, hanem, a francia építészet dicsőségére Claude Perrault klasszikus rajzai szerint valósul meg. Részben a franciák fegyelmezett ízlése, mely egyaránt kerülte az önkényeséget és a mogorva, dacos, olasz grandezza, részben a francia építészek és politikusok intrikája meghiúsította Bernini győzelmét.

Útja még sem volt hiábavaló. Bár nem épített semmit, és XIV. Lajos mellszobrán kívül valószínűleg nem is mintázott, a francia művészet diadalmas kialakulása mégis az ő szempontjai szerint tört elő. Charles Lebrun később még teljhatalmúbb diktátora a francia művészetnek a Napkirály centralizált Franciaországában, mint Bernini, akinek számolni kellett otthon más nagy barokk egyéniségek érvényesülésével. Párisban a stílus azonban mértéktartóbb, kevésbé szenvedélyes alakban kerül uralomra, a kritika és a Colbert alapította (1671 december 31). Építészeti Akadémia szempontjai fékentangják a művészeket a kilengésektől. Noha Bernini párisi tartózkodását a Val de Grâce-templomnak a rajzai szerint készült csavart oszlopos oltársátra² és több ilyen cibórium jelzi, mégis eddig azt hitték, hogy semmi egyéb sem őrzi ottlété emlékét. Annál meglepőbb, hogy egy XVIII. században újjáépült párisi kápolna kétségtelenül az ő stílusát követi. Hogy ezt eddig nem ismerték fel, azt csak annak tudhatjuk be, hogy az érdekes műemlék nemrég szabadult ki a körülvevő házak öleléséből.

A balparton, a Pantheonhoz fölvezető Rue Des Carmes-ban, a 17. szám alatt egy telek mélyén áll a Chapelle des Irlandais, az írek egykori, a szíriai katolikusok mostani kápolnája (2. ábra). A hozzátartozó kollégium épületeit 1923-ban utcaszabályozás miatt lebontták, de a kápolna homlokzatát az 1927-i rendelettel műemléknek nyilvánították. Történetét Jaques François Blondel írta meg *Architecture Française* c. munkájában³ és az ő megállapításai szolgáltak alapul Piganiol és Thiéry későbbi megemlékezéseinek, sőt Lepérin 1923. évi jelentésének, Maurice Dumolin és Georges Outardel, végül Yvan Christ leírásainak is.⁴ Belőlük értesülünk arról, hogy a későbbi *Collège des Lombards, dit aussi de Tournai ou d'Italie*-t 1333-ban a firenzei Andrea Ghini alapította és egykor nagy hírnévnek örvendett. Loyolai Ignác itt



1. L. Bernini: S. Andrea al Quirinale templom Rómában.

lakott, mint spanyol ösztöndíjas és Xaveri Ferencnek is ez volt párisi otthona. A XVII. században azonban elnéptelenedett. 1676-ban Patrice Maginn és Malachie Kelly írországi lelkészek XIV. Lajostól engedélyt kaptak, hogy átvehessék az elhagyott kápolnát. 1736-ban lebontják és 1738-ban Vaubrun abbé költségén A. Bosery — másnéven Boscry⁵ — francia építész tervei szerint újjáépítik a kápolnát és a kollégiumot. Blondel megjegyzi, hogy Bosery nem régen tért vissza Olaszországból, ez volt első munkája, viszont Piganiol szerint már 1716-ban ő építette a St. Germain des Prés-vásárcsarnoknak kapuját a Bussy-utca oldalán, majd több házat Párisban és vidéken, köztük M. de Montmartel villáját (Maison de Plaisance) Bruney-ben. A klasszikus építészet szabályaiért rajongó Blondel nem győzi eléggé dicsérni Bosery leszűrt, elegáns ízlését, a belül egyhajós, ötszakaszos, teremyszerű, boltozott kápolna stílusának tartózkodó egyszerűségét, arányainak nemességét, megoldásának egységét. Csak a homlokzat ellen van kifogása.

Pedig ez a kápolna legnagyobb érdekessége, egyszerűsége. Egész Párisban nincs ilyen határozott színvállás az olasz építéssel, jobban mondva Lorenzo Bernini sajátos stílusa mellett. Bosery hamisítatlanul átveszi a S. Andrea al Quirinale portikuszának megoldását (1. ábra), sőt az olasz mester szellemében ezt tovább is fejleszti. A Pamphily Camillo bíboros megbízásából 1667 előtt emelt elliptikus kupolájú templom volt Bernini utolsó építészeti alkotása, ez állt szívéhez legközelebb, ebben vélte legtokéletesebben megvalósítani törekvéseit. Bosery keze viszont meg volt kötve, nem alkothatott kupolás templomot, csak egyszerű téglányalakú kápolnát, de homlokzatán, bár itt sem tagadja meg franciaságát, Berninit követi. Az olasz mester szellemi tulajdona a két oszlopra nehezedő, körívben előreugró portikusz a gerendán nyugvó két volutával, közte a füzéres, római barokk címerpajzzsal, melyen a Pamphily-címer helyett Vaubrun abbé, a kápolna építtetőjének címerét faragták ki. Sajnos, ez a rész csak töredékesen maradt ránk, tetejét cementborítással látták el, hogy megvédjék az idő viszontagságaitól. A Blondel munkájában közölt ábrák ezt rajzosabban, franciás finomsággal tüntetik föl, a valóságban azonban Bosery híven követi Bernini dekoratív elemeinek húsos vaskosságát, barokk vérbőségét. A két oldalon lévő füzérek itt is a címerpajzshoz tapadnak.

Míg Bernini a portikuszt síkszerű, egyenes homlokzat elé állítja, Bosery az előcsarnokot a mester szellemében hátrafelé elliptikusan kimélyíti. Talán ezzel kárpótol a belső tér elmaradásáért. A ion-fejezetű oszlopok és a megduplázott pilaszterek füzéreikkel franciásabbak Bernini oszlopainál, és a homlokzat fülkeszerű mélyítése is a XVIII. századi ízlésnek felel meg. Az utóbbit Bosery a homlokzat felső részének következetes kialakításával kapcsolja össze. Míg Bernini a portikusz feletti síkfallat, mely fölött félköríves, nagy lunetta-ablak látható, architektúrával zárja le és háromszögű timpanonnal koronázza, Bosery az ablakot az alatta lévő ellipszisnek megfelelően a homlokzatba mélyíti és az utóbbit a háromszögletes timpanon helyett nagy félkörívbe foglalja. Az ismétlődő ívek a Hotel des Invalides középrészének mintájára így francia szellemben fejezik be a homlokzatot. Ezt a kettőséget érzi Blondel és ezt kifogásolja kritikájában. Szerintünk ez nem modorosság, nem une affectation d'une architecture ancienne, gothique et moderne, hanem annak tudható be, hogy a francia építész Berninitől nyersen vett át egy szokatlan, Páris stílusfelfogásától eltérő motívumot és ezt francia építészeti keretbe foglalta.

Az Írek kápolnájának homlokzata noha nem magától Berninitől származik, az olasz mester gondolatát ötven



2. A Bosery : Az írek egykori kápolnája Párisban.

év után is meglepő híven követi. Épp olyan idegen alkotás a Szajna partján, mint a Val de Grâce színes márványból faragott oltársátra.

YBL, ERVIN

JEGYZETEK

¹ M. de Chantelou : Le journal, M. Mirot : Le Bernin en France és Ragnard Josephson : Les Maquettes de Bernin pour le Louvre, Gazette des Beaux Arts, 1928, 77. o.

² Marcel Reymond : L'autel du Val de Grâce et les ouvrages de Bernin en France, Gazette des Beaux Arts, 1911, 367. o.

³ J. Fr. Blondel : Architecture Française ou Recueil des Plans etc. 1752—56, II. 88—91. o.

⁴ M. Piganiol de la Force : Description de la ville de Paris 1765, VI, 45. o. — M. Thiery : Guide des Amateurs et des Étrangers voyageurs à Paris 1787, II. 281. o. ; Louis Périn : Commission du Vieux-Paris 1923, 95. o. ; Maurice Dumolin et Georges Outrader : Les églises de France 1936, 194—5. o. ; Yvan Christ : Églises Parisienne 1947, 27. o.

⁵ Adolphe Lance Boscry néven említi az építéset a Dictionnaire des architectes français (1872) című munkájában (95. o.), Thieme-Becker lexikonjában az építész neve nem fordul elő.



1. Alexandra Pavlovna. Pasztell. Budapesti magán gyűjtemény.

Alexandra Pavlovna, később József nádor felesége. 1793-ban született, II. Katalin cárnő unokája, I. Pál cár legidősebb leánya volt.

Csodálatos, hogy a nagy népszerűség és szeretet ellenére amelynek rövid itt élete alatt örvendett és a mély gyász, amely váratlan korai halálát követte, Magyarországon eddig nem volt ismeretes egyetlen festmény sem, amely képását őrizte volna, csak néhány metszet és ezek egyikének harmadrendű festő által készített olajmásolata.

Most budapesti magántulajdonban lévő pasztell kép-másról számolhatunk be, mely méltóan tükrözi Alexandra Pavlovna akkor országhatárokon túl is ismert leányos szépségét. Ez a kép az Ernst múzeum egyik 1923. évi aukcióján vétetett és azt megelőzőleg Lajos Viktor főherceg klessheim-i kastélyának árverési katalógusában szerepel (Dorotheum, Wien 1921.) (1. kép).

Az ovális pasztell derékkép. Elmosódó lombhátter előtt áll a fiatal nő, szőke hajában rózsakoszorú zöld levelekkel, fülében sötétzöld oroszos kettős fülbevaló, melynek alsó része cseppalakú. Ruhája sávos fehér selyem, hosszú ujjakkal, csipkebetéttel, rózsaszín övvel, felette rövidujjú, rojtosszéllű, elől össze nem érő rövid kabátka sávos rózsaszínű selyemből, ennek baloldalán nagy rendjelcsillag. Középen mélyen megkötött fehér tüll-szálon II. Katalin cárnő gyémántkeretes ovális miniatűr-képe függ.

Mme. Vigée Lebrun, aki éveket töltött az orosz fővárosban, 1796-ban Alexandra Pavlovna-t nővérével Helena

Pavlovna-val együtt festette le és »Emlékezései«-ben így ír róluk: »A hercegnők 13—14 évesek lehettek, arcuk angyali volt, bár egymástól erősen különböző... Alexandra, az idősebbik görög jellegű szépség volt.«¹ Ezévből járt ott a svéd trónörökös is és Alexandra szépsége annyira elbűvölte, hogy felakarta bontani eljegyzését egy német hercegnővel, hogy őt elvehesse. Elment Vigée Lebrun asszony műtermébe is, hogy arcképét megnézzék és a festő az írást látogatásáról, hogy miközben a képet elmerülve nézte, kalapját kiejtette kezéből. A művész hozzátéti: »A 14 éves hercegnő szép volt, mint egy angyal.«² Ez a kép a gacsinaui kastélyban függ, fényképét sajnos nem sikerült megszereznünk.³

Ismerjük azonban illusztrációból egy másik arcképét az ifj. Lampitól, mely Oldenburgban van (2. kép) és egy továbbit Borovikovszkij-től (3. kép), melyről I. A. Szelivanov (1. kép) készített metszetet⁴ és bár mindkét festő más-más felfogásban ábrázolja a fiatal arcot, könnyű felismerni, hogy a két arcképen és a budapesti pasztellen ugyanazt a személyt láthatjuk. Alátámasztja ezt az is, hogy egyes jellemző vonások mindhárom képen fellelhetők. Így a kevésbé ívelt, majdnem egyenes szemöldök, a felső részen kissé széles orrhát és főleg a felső szemhéjaknak a külső sarkokon lefelé ívelő vonala.

A következő kérdés a budapesti pasztell festőjének megállapítása volna.

Tekintve a kép kvalitását, a cári udvarnál a XVIII. század végén foglalkoztatott legjobb mesterek jöhetnek csak tekintetbe. Ezek Levickij, Borovikovszkij, d. és ifj. Lampi és Mme. Vigée Lebrun.⁵ Ezek közül Levickij legelőbb elválasztható, mert csak egyszer 1791-ben festette Pál, akkor még nagyherceg, gyermekeit,⁶ amikor Alexandra Pavlovna még csak 8 éves volt, másrészt ennek a XVIII. századi orosz arcképfestés legjelenté-



2. Ifj. I. B. Lampi : Alexandra Pavlovna, Oldenburg.



3. W. L. Borovikovszkij : Alexandra Pavlovna.



4. W. L. Borovikovszkij : Maria Ivanovna Lopukin.
Tretyakov képtár.



5. Mme Vigee Lebrun : Du Barry grófnő.
Fould Springer br. gyűjt.



6. Id. G. B. Lampi : Potocka grófnő leányával (részlet).
Varsó, Gf. Gzacka gyűjt.



7. W. L. Borovikovszkij után metszette I. A. Szelivanov : Alexandra Pavlovna.

kenyebb mesterének, stílusa erőteljesebb volt és az ábrázolt lelki tulajdonságait szellemesen juttatta kifejezésre.

Ami Mme. Vigée Lebrun, a két Lampi és Borovikovszkij szerzőségének stíluskritikai alapon való szétválasztását illeti, itt igen nehéz feladattal állunk szemben, mert e művészek stílusa, ha nem is azonos, de egymáshoz közelálló és — mint az itt közölt három illusztráció mutatja — mindegyiknek van olyan műve, amely egymással és képünkkel szoros stílusbeli rokonságot mutat. (4., 5., 6. kép.) Ez első pillantásra különösnek látszik, hiszen Lampi olasz-osztrák (fia is), Borovikovszkij orosz, Vigée Lebrun francia. Miért ütköznék ilyen esetben a stíluskritikai szétválasztás nehézségbe? Gondoljunk azonban arra, hogy mindhárman még a XVIII. század pikurájából indultak el és ugyancsak mindhárman később a klasszicizmus felé haladtak. Ez az út világos és önként adódó volt, hiszen mindegyikük kb. ugyanannyi ideig működött a századforduló előtt, mint utána. Vigée Lebrun Nattier és Greuze-tól indult el és majdnem David-ig és Boilly-ig jutott el. Az id. Lampi erősebben vonzódott a XVIII. század festőiségéhez és csak élete utolsó szakaszában közeledett a rajzosabb és keményebb stílushoz. Viszont fia, akit már gyengébb szálak fűttek a XVIII. századhoz, ezt az utat, dacára atyja erős befolyásának, könnyebben tette meg. Borovikovszkij, aki Levickijnek és Lampinak volt tanítványa, hasonló utat tett meg. Nála is a kezdet lágyabb festőisége, az előkelő és rutinos beállítás később a világosabb rajznak, átgondolt kompozíciónak és realistább emberábrázolásnak adott helyet. Ha az udvari és ahhoz közelálló körök internacionalisan hasonló követelményeit vesszük tekintetbe, ami még erősebb szerephez jut azáltal, hogy kb. ugyanazon időben, ugyanazon (orosz) fővárosban működtek, úgy érthetővé válik, hogy a XVIII. század végére oly jellemző átmeneti stílust e művészek oly hasonlóan juttatták kifejezésre.

A stíluskritikai szétválasztás nehézségei folytán csak más utakon juthatunk tovább.

Az id. Lampi⁷ festett Alexandra Pavlovnáról arcképet, amely Pavlovsk-ban van és egy kettős arcképet Helena hugával együtt, a braunschweig-i hg. tulajdonában, ifj. Lampi pedig⁸ a már említett oldenburgi arcképet és egy másikat 1796-ban, mely Eutin-ban van. Ebből a négy képből csak az oldenburgiól rendelkezünk fényképpel, azonban ez képünkől felfogásában különbözik.

A Történelmi Képcsarnokban van egy rézmetszet Alexandra Pavlovnáról, melyet I. G. Mansfeld metszett és amelyen »M. le Brun pinxit« felírás olvasható. Ez szembenülő fiatal leányt ábrázol, egyik kezében láncon lógó miniatűr tart. A hosszú ujjas ruhán kis rojtosvégű kabátka mellén nagy rendjel. Mellközépen megkötött sál. Hajában virágkoszorú. Fülében csepphez hasonló körvonalú fülbevaló. (8. kép.)

Amint látjuk, ez részleteiben is teljesen megfelel a budapesti pasztellképnek, azzal az eltéréssel, hogy az utóbbin a miniatűr az ábrázolt mellén foglal helyet.

Most nézzük meg mit mond Mme. Vigée Lebrun az általa festett kettős arcképről »Emlékezéseim-ben: »Együtt festettem le őket (Alexandrárt és Helénát) amint a cárnő képét kezükben tartják és azt nézik. Ruhájuk kissé görögös volt, de igen egyszerű és szerény. Elégge meg voltam tehát lepeve, amikor Zuboff, a kegyenc azt üzentte, hogy a cárnő meg volt botránkozva azon, ahogyan a két nagyhercegnőt képemen kosztümiroztam. Én annyira hittem ennek a rosszakaratú beszédnek, hogy sietve felcsereltem a görögös ruhákat olyanokkal, amelyeket a hercegnők hordtak és karjaikat hosszú ujjakkal fedtem be.«⁹

P. Nolhac szerint erről az 1796-ban festett képről 1799-ben metszet készült. Tekintve, hogy ilyenek nyomát sehol nem találtuk, lehet, hogy az előbb említett Mansfeld metszetre gondolt. Az ugyancsak bécsi tartózkodása alatt Alexandráról készült Kreutzinger-Neidl metszet is az 1799 évszámot viseli, ami ezt a feltevést valószínűsíti.

Mindehhez tegyük hozzá azt, hogy sem a Lampiakról sem Borovikovszkijról nem találtunk olyan adatot, amely szerint pasztellképet festettek volna. Ezzel szemben Vigée Lebrun asszony saját képeinek jegyzékében ismeltelenfelemlít pasztellképeket, amelyeket készített. Ugyanezen felsorolásban ismételtelen előfordul, hogy egészalakos nagyobb képeiről saját maga készített derék- vagy mellképeket.¹⁰ Így tehát meg van a lehetőség arra, hogy úgy a budapesti pasztell, mint az a kép, amely után Mansfeld Bécsben az említett metszetet készítette, a gacsinaiképről Vigée Lebrun által készített replika. Igaz ugyan, hogy ilyen képek az »Emlékezések« végén lévő felsorolásban nem szerepelnek, de mint Denis Roche írja »ismeretes, hogy ebből a jegyzékből sok kép ki van felejtve és Oroszországban meg vannak győződve, hogy Mme. Lebrun ott sokkal több képet festett, melyeknek egy része azonban eltűnt, vagy elégett.«¹¹

Azonban még Borovikovszkijról is kell néhány szót mondanunk és ez nem teszi a dolgot egyszerűbbé. Denis Roche róla írott cikkében következőket mondja: »1796-ban megfesti Alexandra Pavlovna és huga Helena képét, melyen a megszokott, már uniformisnak számító csikos ruhákban ábrázolja őket, melyeket egy évvel előbb Mme. Vigée Lebrun el akart kerülni, de vissza kellett állítania azokat.«¹² A cikkíró nem említi, hogy a kép jelenleg hol van, de ebből azt látjuk, hogy Borovikovszkij a Lepke aukción szerepelt említett képen kívül is festett Alexandra Pavlovnáról arcképet, még pedig szintén csikos ruhában, miként Vigée Lebrun, amihez még hozzá kell tennünk, hogy Borovikovszkij kitűnő miniatűrőket is festett, tehát az olajon kívül más technikában is dolgozott.

Mindezek után csak azt állapíthatjuk meg, hogy a pasztellkép mesterének tekintetében csak a nagymértékű valószínűség tudunk eljutni, anélkül azonban, hogy Vigée Lebrun és Borovikovszkij között teljes biztonsággal tudnánk dönteni, Etekintetben csak akkor láthatunk majd tisztán, ha sikerül az itt számbajövő képek fényképeit megszerezni.

József főherceg, 1796 óta Magyarország nádora, 1799. márc. 3-án jegyezte el Alexandra Pavlovnát. József nádor, mint magyar királyi herceg jelent meg az orosz fővárosban és jegyese is magyaros öltözkében szerepelt azokon az estélyeken, amelyek József nádor március végén történt elutazásáig az orosz udvarnál tartattak.¹³

Ésküvőjüket ugyanazon év október 30-án tartották Gacsinán, december 2-án utaztak el és Pál cár érzékenyen búcsuzott el leányától. 1800. jan. 5-én érkeztek Bécsbe, ahol vagy négy héten át estélyeket, bálakat rendeztek tiszteletükre, amelyeken az ifjú nádorné sokszor jelent meg magyaros ruhában. Látható ebben a viseletben a Flor festménye után Joh. Neidl által Bécsben ekkor készített rézmetszeten (9. kép), valamint Franz Deiwel ismert bécsi silhouette-készítő árnyképén is. Ekkor készíthetett Alexandra Pavlovnáról Jos. Kreutzinger arcképe is. Bizonyos, hogy a fiatal pár 1799 végéig nem érkezett Bécsbe,¹⁴ bár a Neidl által ezen arckép után készített rézmetszeten »Peint par Jos. Kreützinger 1799« felirat olvasható (10. kép), (Kreutzinger élt ugyan egy ideig az orosz fővárosban, de még 1793-ban) és Thieme-Becker is kifejezetten így regisztrálja e képet: »Alexandra Pavlovna gemalt in Wien 1799, gst. v. Neidl.« (XXI. 520. old.) Érre a Kreutzinger-Neidl metszetre vezethető vissza az a gyengébb festő által készített 50×40 cm. méretű olajfestmény is, amely Budapest Főváros Történelmi Múzeumában van, továbbá néhány metszet is.

Ugyancsak bécsi tartózkodásuk alatt készülhetett a már említett Vigée Lebrun festménye után készült Mansfeld rézmetszet is.

Ezalatt Magyarországon nagyban készültek az ifjú nádori pár fogadására.

Pest vármegye 1799. dec. 16-án tartott »Generális Gyülekezetben« elhatározta, hogy az »Orosz Tsászári Hertzeg-Asszonyt« az óbudai határnál két lovas bandérium fogja várni és a Várba kíséri, továbbá »hét darab szép és jó féle kvalitású szekeres Lovak és egy pár Ánglus Lovak a hozzátartozandó szerszámokkal együtt szereztesse és ... a Hertzeg Asszonynak ... Pesth Vármegye Fő-Ispánynéjának ajándékoztassanak.«

A fiatal pár 1800. jan. 29-én indult el Bécsből és útközben Mosonban, Acsán és Esztergomban szálltak meg. A két utóbbi helyen magyaros mulatságokat rendeztek tiszteletükre és Alexandra hamarosan beleélté magát a magyar vidéki nemesség hangulatába.

Február 1-én érkeztek Budára, ahol diadalkapu, bandériumok, kivilágítás és ünneplő tömeg fogadta őket. Másnap a Várszínházban díszelőadás volt Schedius, az esztétika egyetemi tanára üdvözlő kardalával. Ez alkalommal nagyszámú üdvözlő vers, öröm-kórus stb. jelent meg, köztük Virág Benedeké is.¹⁵

Ezután következtek a fogadások és estélyek, melyeket a nádori pár adott a budai palotában, amelyekről az egykori hírlapi tudósítások részletesen beszámoltak.¹⁶



8. Mme Lebrun után metszette I. G. Mansfeld : Alexandra Pavlovna.



9. Flor festménye után metszette Joh. Neidl : Alexandra Pavlovna.

Alexandra Pavlovna ezeken az estélyeken is főleg magyar viseletben jelent meg. De súlyt helyezett arra is, hogy a magyar táncot és zenét is megismerje és ezek helyet kaptak az összes estélyeken. Lestyán Sándor könyvében megjegyzi: »A magyar muzsika, ének és tánc ekkor lett udvarképes Pest-Budán. Az orosz cár leánya tette azzá.«¹⁶

Alexandra Pavlovna, tudva, hogy a nádor mennyire szereti a zenét, még Bécsben megállapodott Haydn-nel, hogy férje születésnapjának előestéjén Pesten előadja a »Teremtés«-t. Haydn el is jött és 1800. márc. 8-án előadta művét, melynek próbáin a nádorné is többször résztvett. Ugyancsak az ő kívánságára jött létre május 13-án az a hangverseny a Budai Teátrumban, amelyen Beethoven zongorázott.

1800. május 3-án Alexandra Pavlovna nevenapján lovasjátékot rendeztek, melyen a lovasok között a nádor is résztvett. Erről Fischer udvari rézmetsző készített metszetet, amely azonban csak 1802-ben jelent meg.

A nagyhercegnő sokszor rándult ki a budai környéki falvakba és közismert volt jószívű adakozásáról. Mint Ortenburg Henrik írja¹⁷ »megajándékozottjainak szívét azonban nem annyira az ajándék nagyságával nyerte meg, mint inkább azon részvétellel, szelídséggel és nyájassággal, mellyel azt adta, mellyel a szűk kódók állapota és házi viszonyairól tudakozódott. Eze eereszkedéséért és jóságáért az alsóbb és szegényebb néposztály csaknem imádta s ahol csak megjelent, mindenütt a legőszintébb hódolatokkal találkozott, melyek ugyan egyszerűek voltak, de szívből jöttek és szívhez szóltak.«

A nagyhercegnő népszerűsége mellett képzelhető mily nagy volt a főváros gyászja, mikor megtudták, hogy Alexandra Pavlovna alig élte túl újszülött gyermekének halálát és 1801. márc. 16-án szintén eltávozott az élők

sorából. A nép tolongott a hercegnő ravatalához, hogy még utoljára lássa a szeretett arcot.

Erről készítette J. Neidl nagyalakú rézmetszetét, amely Alexandra Pavlovna-t a ravatalon ábrázolja. (11. kép.) Ugyancsak ismeretes hasonló tárgyú népies rézmetszet is Budapest Főváros Történelmi Múzeumának tulajdonában, melynek reprodukcióját Lestyán Sándor könyvében találjuk és Ortenburg Henrik közöl a Neidl-féle metszet nyomán készült hasonlótárgyú színes könyvmotót.

A nádor a temetés után elhagyta az országot és hosszú utazásban keresett feledést. Az Alexandra Pavlovna halálhírért vivő futár az orosz határon találkozott egy másik futárral, amelyik atyjának, I. Pál cárnak halálhírért hozta, akit meggyilkoltak. Őt I. Sándor, Alexandra Pavlovna testvérbátyja követte az orosz trónon.

József nádor Budáról 1801. okt. 5-én keltezett gyászkeretű franciányelvű levelében, melyet sajátkezűleg intézett sógorához, I. Sándor cárhoz, olvashatjuk a következőket: »Felhasználom a futár indulását, amely Császári Felséged és anyja a császárnő részéről elhozta nekem azoknak az értékeknek egy részét, amelyek drága feleségem tulajdonát képezték, hogy megismételjem halás köszönetem kifejezését jóságáért, amelyben minden alkalommal részeltet, amelynek ezalkalommal újabb jelét adja. Császári Felséged parancsainak megfelelően azon helyet illetőleg, melyben drága nőm maradványai fognak nyugodni, minden részletben tartani fogom magam feleséges anyja a Császárnő intencióihoz és e hó 12-én szándékozom megtekinteni a helyet, mely ezen építménynek van szánva és mindent, ami ezzel összefügg, Császári Felséged kívánsága és saját óhajom szerint fogok elintézni stb.«

Ez a levél az Üröm községben lévő sírkápolnára vonatkozik, amelyet József nádor saját birtokán építtetett fel, azon a helyen, ahova Alexandra Pavlovna egy nyári lakot gondolt felépíttetni. A sírkápolna 1803-ban készült el. Valószínűleg Heppe Szaniszló építette. Ez alkalomból készült az előbb említett Neidl-féle ravatalos metszet, amelynek szövegrésze közepén a kápolna külön látható és amely lap Andrei Zamborskinak, Alexandra Pavlovna gyóntató-atyjának van ajánlva, aki a kápolnát felszentelte.

A sírkápolnáról Ortenburg Henrik külön kötetet adott ki, amelyben a kápolna külső és belső képét, valamint a sírbolt képét is közli. Távolabbról láthatjuk a sírkápolnát és a környező épületeket Czetter Sámuel színezett rézmetszetén is. (12. kép.)

Záróképpnek elképzeljük e helyen a magyar Czetter Sámuel ismeretlen helyen lévő rézmetszetét, amely talpazaton urnát ábrázol, mellette nőalak, kezében kendő, mellette magyar címer, mögötte szomorúfűz. Felirata: Paulovna Hanvának.

BEDŐ RUDOLF



10. J. Kreutzinger után metszette Neidl: Alexandra Pavlovna.

JEGYZETEK

¹ Souvenirs de Mme. Vigée Le Brun, Paris s. d. I. 330. old. »Ces princesses pouvaient avoir treize ou quatorze ans et leurs visages étaient célestes, bien qu'avec des expressions toutes différentes... L'ainée Alexandrine, avait la beauté gracieuse.«

² »La princesse âgée de quatorze ans était belle comme un ange.« (II. 18. old.)

³ Thieme—Becker Künstlerlexicon XXXIV. 346. old.

⁴ A. F. Korosztin és E. I. Szmirnova: 18. századi orosz metszetek. Moszkva 1952. 23. sz. illusztr. A festmény: R. Lepke, Berlin aukciókatalógusa 1932. V. 10. 361. sz. ill. 10. tábla.

⁵ Dimitrij Grigorjevics Levickij (1735—1822), Wladimir Lukics Borovikovszkij (1757—1825), id. Joh. Baptist Lampi (1751—1830) 1791—1797 Leningrádban, ifj. Joh. Baptist Lampi (1775—1837) 1795—1805 Leningrádban, Elisab. Vigée Lebrun (1755—1842) 1796—1801 Leningrádban.

⁶ Denis Roche cikke a Gazette des Beaux Arts-ban 1903. II. 325. old.

⁷ Alexandra Pavlovna in Pavlovszk—Alexandra von Österr. und Helene von Mecklenburg, Töchter Paul's I. Bes. 1914: Ernst August Herzog zu Braunschweig und Lüneburg. — Thieme—Becker XXII. 272, 273.

⁸ Alexandra Pavlovna. Oldenburg, Grossherzogl. Sammlung (Singer: Bildniskatalog 1937. I. 25. — illusztrálva G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Ausst. Darmstadt Bd. II. 402. old. Alexandra Pavlovna, Gem. d. Erz. Joseph, Bez. 1796. in Eutlinschloss. (Thieme—Becker XXII. 275.)

⁹ «Je les avais groupé ensemble, tenant et regardant le portrait de l'impératrice, le costume était un peu grec, mais très simple et très modeste. Je fus donc assez surprise quand Zuboff, le favori, me fit dire que sa Majesté était scandalisée de la manière dont j'avais costumé les deux grandes-duchesses dans mon tableau. Je crus tellement à ce mauvais propos, que je me hâtai de remplacer mes tuniques par les robes que portaient les princesses et de couvrir les bras de tristes amadis. (manches longues) — Souvenirs I. 330. Pierre de Nolhac: Mme. Vigée Lebrun, Paris 1912. 256. old.

¹⁰ Grande duchesse Elisabeth. Deux copies à mi-corps avec les mains Plus. deux grandes bustes avec une main (Souvenirs II. 371. old.)

¹¹ «On sait qu'il y a des oublis dans ce relevé et on estime à Petersbourg que Mme. Lebrun peignit à cette époque, un nombre beaucoup plus grand de tableaux, depuis disparus ou brûlés. (Denis Roche, La Cronique des Arts, 8 Avril 1905.)

¹² «Il revet Alexandra Pavlovna ... et sa soeur Helène (1796) de l'éternel «uniforme» à rayures que Vigée-Lebrun, l'année précédente avait voulu supprimer et qu'elle dut rétablir.» (Denis Roche, Gazette des Beaux Arts, 1906. II. 374.)

¹³ Horváth Mihály: Nádor emlék. Pest 1865.

¹⁴ Domanovszky Sándor: József Nádor Iratai. Bpest 1925. Levél Krakkóból 1799. XII. 30.

^{14a}

József nádor és Alexandra Pavlovna házassága alkalmából megjelent üdvözlő versek:

Öröm-énekek mellyekkel Királyi Hertzeg József Magyar Ország Nádor-Ispánja s Ő Hertzegségének Jegyese a magyar szívből Megtiszteltetnek. Budán a Királyi Universitásnak betűivel 1800. (Virág Benedektől).

Akkori gondolatok midőn a Fels. Királyi Hertzeg, Magyar Ország Nádor-Ispánja József a felséges Orosz Császár leányát Alexandra Paulovná el-jegyezte. 1799. Szerzte Mátyási József Pesten.

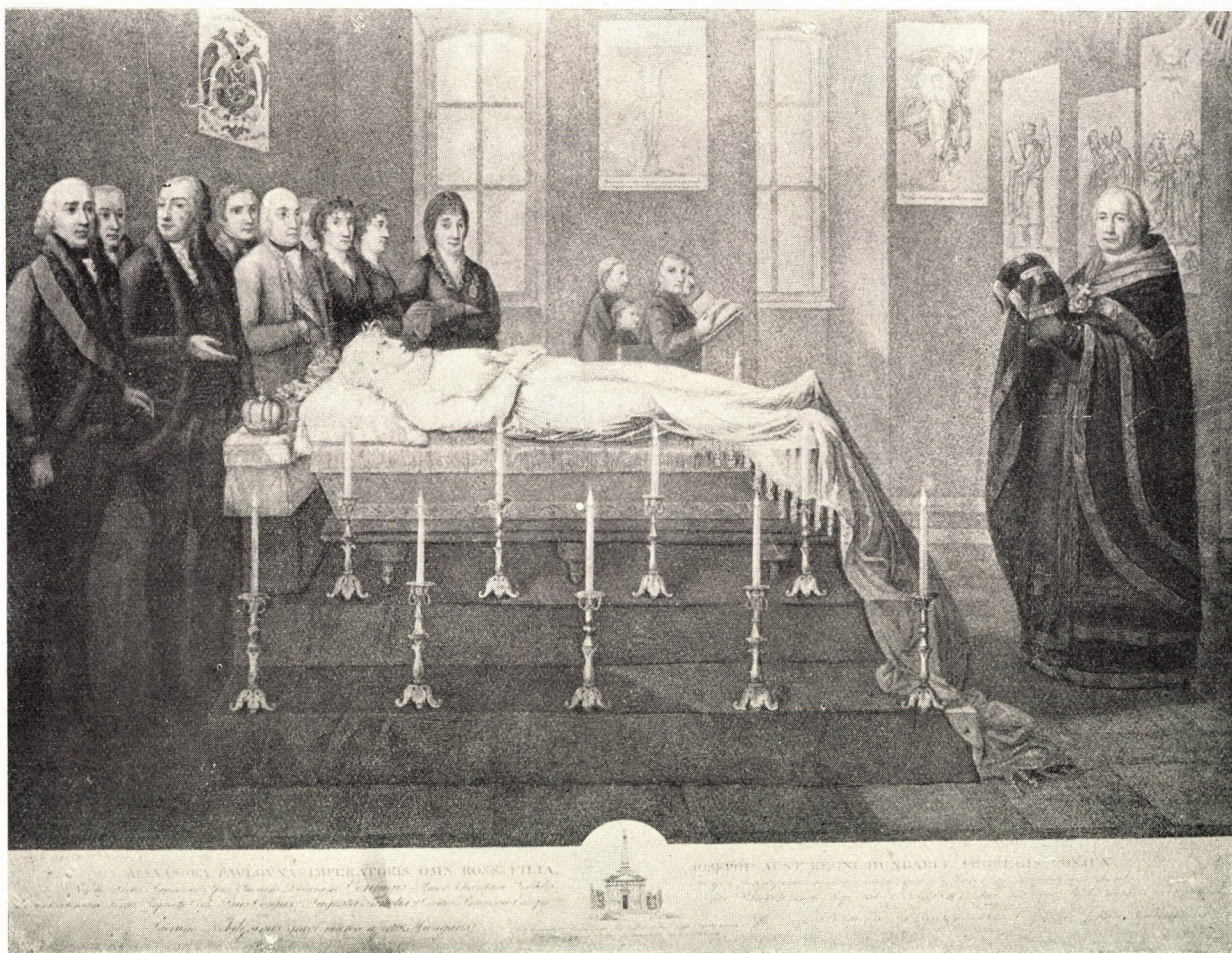
Öröm-ének, mellyet József kir. hertzeg és Magyar Ország nádor-ispánjának házassági dítsőségére éneklott a Nemzeti Magyar Játszó Társ. Nagy Várad 1800. Gutmann ny.

Felséges József Antal Magyar Ország nádor ispánja menyegzőjének folytatása. 2. könyv. Költemény. Buda Landerer ny. 96. l.

Farkas András, Holdmezei Berei: Pannónia öröme, mellyet okozott az a ritka szerentsés történet. Az 1799. esztendő, mellyben József Antal királyi fő-hertzeg ... a páros világba lépett, kinek is ... Alexandra Paulovna ... eljérzett. Budán 1800. Landerer Katalin betűivel. 96 l.

Grigely Josephus: Chorus Musarum duce Appolline in colle Budensi sedes figentium serenissimis conjugibus Joseph Antoni ... regni Hungariae palatino et Alexandrae Pawlownae ... Budae 1800. Typ. Univ. 20 l.

Chorus Musarum Praeside Apolline in colle Budensi sedes figentium serenissimis conjugibus Joseph Antonio Archi-Duci Austriae Regni Hungariae Palatino et Alexandrae Pawlownae magnae



11. Joh. Neidl metszete: Alexandra Pavlovna a ravatalon.

principi Russiae archi-duci Austriae. Votis publicis dicatus mense februario. Budae 1800. Typ. Univ. 31 l.

[Ode serenissimo regio haereditario principi... Josepho ac serenissimae caesariae principi Alexandrae filiae potentissimi rorum imperatoris Pauli felici hymenaei conjunctis et Budae inter laetitia Hungariae Nationis habitantibus sacrata ab Joanne Chrys. Hannulic e scholis piis arcade romano mense aprilii anni 1800. Pesthini, Typis Matthiae Trattner. 8 l.

Freuden-Chor zur Feyer der höchst glücklichen Vermaehlung Seiner Königl. Hoheit Joseph Antons... mit Ihrer Kaiserlichen Hoheit Alexandra Pavlovna Grossfürstin von Russland... in dem Königl. Städtischen Ofner Theater feyerlich abgesungen. Verfasst von Ludwig v. Schedius, ord. öffentlichen Professor der Aesthetik an der königl. Universitaet zu Pest, in Musik gesetzt von... Raymann. Ofen, gedruckt mit königlichen Universitaetsschriften 1800.

¹⁵ Sebestyén Ede: József Nádor és Pavlovna Alexandra bevonulása és ünneplése 1800-ban. Haydn és Beethoven hangversenye. Budapest 1940. (Tanulmányok Budapest multjából VII. kötet.)

¹⁶ Lestyán Sándor: József nádor. Egy alkotó élet írásban és képen. Budapest 1943.

¹⁷ Ortenburg Henrik: Üröm és az ürömi sírkápolna, Ö Császári Fenségének Alexandra Pavlovna Fő- és Nagyhercegnőnek, József főherceg Magyarország nádora hitvesének utolsó nyughelye. Pest 1860. (Ortenburg könyve, bár elég késői a megjelenési éve, megbízhatóság tekintetében szinte egykorú műnek tekinthető, mivel a szerzőnek alkalma volt olyan egynekkel beszélni, akik Alexandra Pavlovna személyesen ismerték.)

Alexandra Pavlovna képmásainak és egyéb reá vonatkozó ábrázolásoknak jegyzéke:

1. D. G. Levickij festménye: Alexandra Pavlovna 8 éves korában 1791. (Denis Roche cikke, Gazette des Beaux Arts 1903. II. 325. old.)

2. V. L. Borovikovszkij festménye: Alexandra Pavlovna sávós ruhában Helena hugával együtt 1796. (Denis Roche, Gaz. d. B. A. 1906. II. 374.)

3. V. L. Borovikovszkij festménye: Alexandra Pavlovna. Balra fordulva szembe néz. Félvállán hermelinköpeny, mellén rendjel csillagja és szalagja. (R. Lepke, Berlin 1932. máj. 10-i aukciójának katalógusa 361. sz. ilusztr. 10. táblán.)

4. I. A. Szelivanov metszete előbbi Borovikovszkij arckép után. (A. F. Korosztin és E. I. Szmirnova: 18. századi orosz metszetek. Moszkva 1952. 23. sz. ilusztr.)

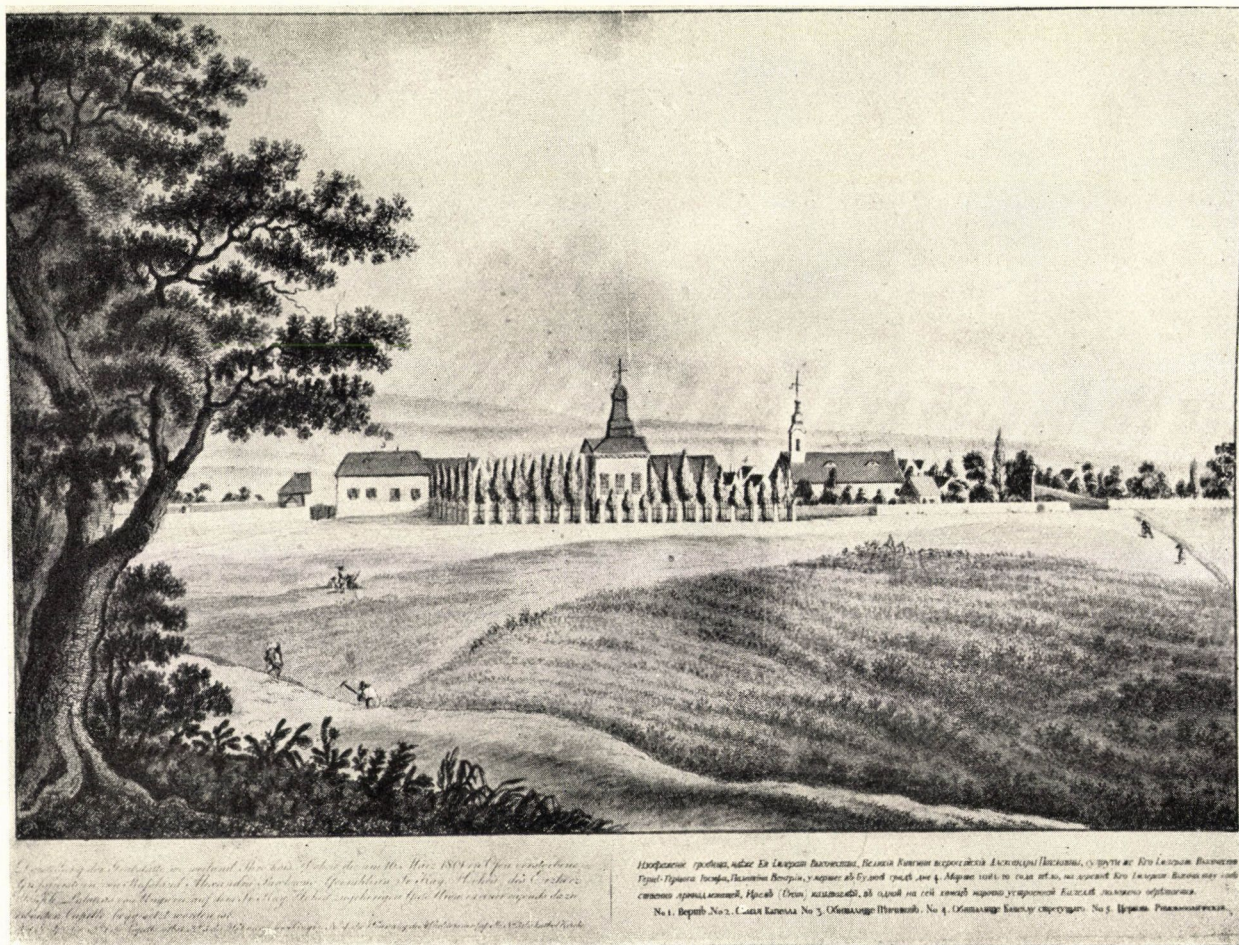
5. Id. J. B. Lampi festménye Alexandra Pavlovna-ról. — Pavlovszkan. (Thieme—Becker: Künstlerlexicon XXII. 272. old.)

6. Id. J. B. Lampi festménye: Alexandra Pavlovna Helena hugával. — 1914-ben Ernst August, Braunschweig és Lüneburg hg.-e tulajdonában. (Thieme—Becker XXII. 273. old.)

7. Ifj. J. B. Lampi festménye Alexandra Pavlovna-ról. — Oldenburg, Grossherzogl. Sammlung. (G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. II. 402.)

8. Ifj. J. B. Lampi festménye: Alexandra Pavlovna Gem. d. Erz. Joseph, Bez. 1796. Eutin-Schloss (Thieme—Becker: XXII. 275. old.)

9. E. Vigée Lebrun festménye: Alexandra Pavlovna Helena hugával. 1796. Gacsinán. (Souvenirs I. 330. old.)



12. Czetter Sámuel metszete: Üröm község a sírkápolnával.

10. Vigée Lebrun vagy Borovikovszkij: Alexandra Pavlovna fehér-rózsaszínű sávós ruhában. Pasztel, ovális 73×60 cm. Budapesti magángy. (Lajos Viktor fhg. klessheim-i kastélya aukciójának katalógusa Wien, Dorotheum 1921., 187. sz. illusztr. 50. táblán — Ernst Múzeum XXII. aukciója, 1923. febr. 15., 142. sz., illusztr. XXVII. táblán.)

11. Joseph Kreutzinger festménye: Alexandra Pavlovna arcképe, festette Bécsben 1799-ben, mely után Neidl metszete készült. Empire ruhában, hajában tollal. Ismeretlen helyen. (Thieme-Becker: XXI. 520.)

12. Flor festménye: Alexandra Pavlovna arcképe, mely után Neidl metszete készült. Magyaros ruhában. Ismeretlen helyen.

13. Kreutzinger arcképe vagy az erről készült Neidl metszet után festett olajmásolat kivágás. 50×40 cm. Állítólag az ürömi sírkápolnából származik. Budapest Főváros Történelmi Múzeuma.

14. Alexandra Pavlovna képmása. Pontozó modorú rézmetszet. Jelzés: »Peint par Jos. Kreutzinger 1799. gravé par Joh. Neidl«. Felirat: Alexandra Pavlovna Josephi Archiducis Austriae, Hungariae Palatini — Viennae apud Artaria et Societatis. — Magy. Tört. Képcsarnok.

15. Az előbbi metszet jelzés és kiadó nélkül. — Bpest Föv. Tört. Múzeum.

16. Kisalakú pontozó modorú rézmetszet, finom vonalkás keretben. Az előbbi metszet kicsinyített kivágása. Felirat mint előbbin jelzés és kiadó nélkül. — Magy. Tört. Képcsarnok.

17. Pontozó modorú színezett rézmetszet. Jelzés: P. C. Allmer sc. 1800. Anton Desaro zu finden in Wien. — Két medaillon, a baloldalon Alexandra Pavlovna a Kreutzinger-Neidl metszet után, a jobboldalon József nádor. Mindkettőt közepén lebegő angyal tartja, felette másik angyal koronát tart. — Bpest. Föv. Tört. Múzeuma.

18. Alexandra Pavlovna képmása. Pontozó modorú rézmetszet, vonalkás technikájú keretben. Jelzés: Flor pinxit, Joh. Neidl sc. Viennae. Körirat: Alexandra Pavlovna Magna Princeps Russiae et Archidux Austriae. — Jobbra fordulva szembenéz. Magyaros ruhában, hajában szalag, melynek két vége fátyollal együtt lelóg. Mellén szalagcsokron koronás kereszt rendjel. Fülében orosz, cseppalakú fülbevaló. — Magy. Tört. Képcsarnok.

19. Előbbi metszet kisebb alakban. Keretében középen fehéren hagyott ovális tér. — Bpest Föv. Tört. Múzeuma.

20. Alexandra Pavlovna képmása. A Flor—Neidl metszet alapján készült könyvnyomat, balkéz a Kreutzinger metszet után. Hermelinfonatos ovális keretben. Ortenburg Henrik ürömi sírkápolna könyvében.

21. Alexandra Pavlovna képmása. Pontozó modorú ovális rézmetszet. Jelzés: M. le Brun pinxit, J. G. Mansfeld sculp. Felirat: Alexandra Pawlowna Grande Duchesse de Russie, Archiduchesse d'Autriche. Szembefordulva ül, ölében nyugvó kezekkel, egyikben medaillon láncsal. Hosszú ujjú sávós ruhán rojtosszegélyű kabátka, ezen rendjel csillagja. Mellközépen megkötött shawl, hajában rózsakoszorú. — Magy. Tört. Képcsarnok.

22. Alexandra Pavlovna képmása. Pontozó modorú rézmetszet. Jelzés szerint Kurg festménye után Weiss D. metszette. Jobbra

fordulva széken ül és szembe néz. Rövidujjú egyszerű fehér ruhában keskeny csipkegallérral, széles sötétzínű övvel. Kezében ovális miniatűr. Közölve Domanovszky Sándor: József Nádor élete c. műben, Budapest 1944. 232. old.

22/a. Színezett primitív rézmetszet. Felirat: Alexandre Pawlowna Kais. Prinzes. von Rusland. geb. 9. Aug. 1783. — Állva, balra profilban, empire ruhában, mellén medaillon, egyik kezében legyező, másikban kesztyű. — Magy. Tört. Képcsarnok.

23. Kisalakú mellkép jobbra profilban, primitív pontozó modorú rézmetszet, finom vonalkás technikájú keretbe helyezve. Felirat: bey Hiero Löschenkohl in Wien — Ihro Kaisl. Hoheit Alexandra Gemahlin Sr. Königl. Hoheit des Erzherzogs Joseph Palatins v. Ungarn. — Magy. Tört. Képcsarnok.

24. Alexandra Pavlovna árnyképe Franz Deiwl bécsi silhouette készítőtől, balra nézve, magyaros ruhában, hajában szalagcsokorral, melyből fátyol csüng alá. (Lehetséges, hogy a Flor—Neidl metszet után készült.) — Gilhofer — Ranschburg 1918. máj. 18-i árverési katalógusa 229. sz., illusztr. 15. táblán.

25. Alexandra Pavlovna a ravatalon. Nagyalakú rézmetszet. Jelzés: Gravé par Jean Neidl à Vienne 1803. Hosszabb szöveg után: »a Devotissimo Servo Confessario Andrea Samborski« — Középen lent kis alakban az ürömi sírkápolna képe. — A fehér ruhában ravatalon fekvő fiatal nőtől balra magyarruhás férfiak és nők állnak, háttérben kisszámú kórus, jobbra görögkeleti lelkész áll. Magy. Tört. Képcsarnok.

26. Előbbi metszet után színes olajkényomat Ortenburg Henrik művében az ürömi sírkápolnáról.

27. Primitív rézmetszet magyar, német és orosz életrajzi adat feliratokkal. Alexandra Pavlovna a ravatalon, melynek négy sarkán négy magyarruhás férfi áll kivont karddal, lábainál görögkeleti lelkész áll. — Bpest. Föv. Tört. Múz. — Illusztrációként közölve Lestyán Sándor: József nádor. Egy alkotó élet c. művében.

28. Rézmetszet Alexandra Pavlovna nevenapján 1800. máj. 3-án rendezett lovas játékról. — Készítette Fischer udvari rézmetsző. Megjelent 1802-ben. Illusztrációban közli Lestyán Sándor id. m.

29. Alexandra Pavlovna ürömi sírkápolnája és a környező épületek látkepe. Német és orosz szöveggel. Jelzés: Sam. Czetter Hungarus sculps. — Kézrel színezett rézmetszet. — Magy. Tört. Képcsarnok. — L. Rózsa György cikkét a Magyar Művészettörténeti Munkaközösség 1952-es évkönyvében.

30. Az ürömi sírkápolna külső képe. Színes olajkényomat. Ortenburg Henrik az ürömi sírkápolnáról írt könyvében.

31. Az ürömi sírkápolna belsejének képe. Mint az előbbi.

32. Az ürömi sírkápolna sírboltja. Mint az előbbi.

33. Üröm község és a sírkápolna távolabbról. Mint az előbbi.

34. Címkép. Jelzés: Sam. Czetter Hungarus sculps. Rézmetszet pontozó modor. — Talpazaton urna, a talpazaton: Paulovna Hanvának. Mellette nőalak, kezében kendő. Mellette magyar címer, mögötte szomorúfűz. Megjelent: Alexandra Paulownának... Mártius 16. 1801... történt halálára. Bétsben. Ajánlja R. J. — I. Rózsa György cikkét a Magy. Művészettört. Munkaközösség 1952-es évkönyvében.

Ha a múlt század utolsó két évtizedében megjelent magyar napilapokat és folyóiratokat tanulmányozzuk, azt látjuk, hogy nem volt e kornak még egy külföldi művésze, akinek alkotásaival műkritikánk olyan részletesen és behatóan foglalkozott volna, mint Vaszilij Vasziljevics Verescsagin, akit az orosz kritikai realista festészet legfőbb ideológusa és hivatott krónikása, V. V. Sztaszov, az orosz művészet legnagyobb mesterei egyikének nevez. Verescsagin mint csataképfestő, kora egyetemes művészetében is vezető helyet foglalt el és az ő életműve volt az, amely legelőször irányította a világ figyelmét az eszmei realista orosz művészetre.

Verescsagin csataképfestészete forradalmat jelentett ennek a műtájnak évszázados hagyományaival szemben. Elődei reprezentatív jellegű alkotásaikon az uralkodók és hadvezérek haditetteit, katonai erőit, vagy személyes bátorságát dicsőítették. Kortársai, a század nagy francia csataképfestői: Meissonier, Detaille, Neuville, naturalisztikus részletességgel, de az uralkodóosztály szemszögéből nézve, idealizálva mutatták be a harci eseményeket. Ezzel szemben Verescsagin a háborút nem a távolból és nem, mint a főhadiszállás krónikása szemlélte, hanem fegyverrel a kezében az első vonalban harcolt és képeit személyes élményei és benyomásai alapján festette meg.

A művész nem érte be azzal, hogy az egyes harci eseményeket megismerje és ábrázolja. A harcok főszereplőinek, a katonáknak, az egyszerű nép fiainak szemével nézte a háborút, azt, mint egyik szenvedő hőse élte át. Verescsagin — bár fiatal korában katonai nevelésben részesült — nem a hivatásos katona szakértő szemével nézte a háborút. Mint a forradalmi demokraták követője, elsősorban a háború társadalmi összefüggéseit kereste, igyek zett a háború okait és céljait tisztázni, mozgató erőit felderíteni és így alakult ki benne a háborúval és a háborút v.selő nép sorsával kapcsolatos humánus szemlélet, a háború pozitív és negatív irányú morális jelentőségéről, az igazságos és igazságtalan háborúról alkotott felfogás.

Verescsagin életművében azonban csataképeken kívül életképeket, tájképeket, és különböző tanulmányokat is nagy számban találunk. A művész életének jelentős részét utazásokon töltötte. Bejárta Európát és Amerikát kívül a Kaukázus, Szibéria, Közép-Ázsia, India és a Távolkelet vidékeit és utazásai közben néprajzi jellegű tanulmányokat és életképeket, tájképeket, különösen pedig a Kelet építészeti emlékeit megőrkítő látképeket festett. Amikor egy-egy ilyen utazásáról hazatért, az ott készült vázlatai és tanulmányai alapján, illetve azok befejezésével, festette meg sokszor rendkívül nagyméretű kép it. A mester ilyenkor több évre visszavonult müncheni, később párisi környéki, majd Moszkva-melatti műtermébe és szinte példa nélkül álló nagyszámú képpel, egy egész kiállítás anyagát kitevő »sorozattal« lépett a nyilvánosság elé. A művésznek a XIX. század csataképfestészetében szokatlan, és egész életművére jellemző gyakorlata, hogy egy témakört a képek hosszú sorozatában dolgozott fel, azzal magyarázható, hogy nagyjelentőségű társadalmi kérdésekkel kapcsolatos mondanivalóját lehetőleg minden irányból megvilágítva akarta a nézőnek előadni. Ezért egyes sorozatait a nagyszámú, valamely konkrét háború eseményeit bemutató csatakép mellett, számos, más műfajhoz tartozó olyan festményt és tanulmányt is tartalmaznak, amelyek a hábo-

rút előidéző rendszert is megvilágítják és szervesen hozzátartoznak a sorozathoz.

Verescsagin első nagyobb sorozata a turkesztáni háborúról készült. Ebben a háborúban, melyet a kapitalizáló cári Oroszország a középázsiai gyapottermő vidékek megszerzése és iparikk-felvevőpiacok biztosítása érdekében 1867-ben indított meg, Verescsagin eredetileg mint a főparancsnok törzskarának egyik tagja vett részt. A művész, aki kezdetben még — az építészeti műemlékek iránti nagy szeretetétől indítva — Taszent és Szamarkand régi mecsetjeit, palotáit, ódon tereit és utcáit rajzolgatta, vagy a feudális Kelet életét és szokásait jellemző vázlatokat készített, a mohamedán felkelők váratlan támadása következtében arra kényszerült, hogy maga is fegyvert ragadjon és beálljon a nagy túlerő ellen hősiessé védekező orosz katonák közé. Verescsagin ez alkalommal nagy személyes bátorságról tett tanúságot, amiért kitüntetésben is részesült.

Az átélt harci események döntő fontosságúak voltak művészetének további irányára és a fiatal festő az azokról készített nagyszámú vázlattal tért vissza Európába. A turkesztáni sorozat legjelentősebb része azokból a festményekből áll, amelyeken Verescsagin háborús élményeit ábrázolja. »Az erőd falánál«, »Támadás előtt«, »Váratlan támadás« (1. sz. kép), »Támadás után«, »Halálos sebesült«, »Az elfelejtett« stb. című képei az orosz katona hősiességét, kitartását és mint a cári hódító háború áldozatát mutatják be. Ezeken a festményeken a művész legtöbb esetben egy-egy élményét vagy benyomását örökítette meg. Az ázsiai barbár népek fejedelmének még Tamerlán idejéből fennmaradt kegyetlen szokását ábrázolja Verescsaginnak az a festménye, amelyen a legyőzött ellenség harcosainak fejéből emelt hatalmas piramist látunk (2. sz. kép). Az eredetileg »Tamerlán diadalá«-nak elnevezett festmény címét Verescsagin, amikor felismerte, hogy a civilizált népek háborúi sem kevésbé kegyetlenek, megváltoztatta. A képek »A háború apoteozisa« címet adta és a következő felirattal látta el: »A múlt, jelen és jövő minden hódítójának ajánlva.« Ez a kép jelképezi legjobban Verescsagin csataképfestészetének irányzatos élet és mutat rá ennek az irányzatos művészetnek a csataképfestészetben eddig nem ismert elemére: a szatirára. Maga Verescsagin mondotta erről a művéről, hogy »A háború apoteozisa, nem annyira történeti festmény, mint inkább szatira: kegyetlen és részrehajlatlan szatira.«

A turkesztáni sorozat befejezése után (1874-ben) Verescsagin Indiát utazta be és innen rendkívül gazdag vázlat- és tanulmányanyaggal tér vissza párisi műtermébe. Itt festi meg indiai tárgyú festményeit, amelyek közül az indiai építészet egyik csodás emlékééről, a fehér márványból emelt Tadzs Mahal mauzóleumról készült művét (3. sz. kép) kell kiemelnünk.

Az indiai sorozat festése közben éri a művészt az orosz-török háború kitörésének híre. Oroszország az öt évszázad óta török elnyomás alatt élő balkáni szláv testvérmékek felszabadítására 1877 tavaszán indított háborút Törökország ellen. Verescsagin a háború hírére azonnal félbeszakította munkáját és a hadszíntérre sietett... Hazatérte után nagy lendülettel fogott hozzá vázlatai feldolgozásához és másfél év alatt be is fejezte a balkáni sorozatot, amelybe életművének legismertebb festményei tartoznak. A sorozat első részében a Plevna körüli harcokból, a másodikban pedig a Sipka-szorosi



1. Váratlan támadás, 1871.

téli hadjáratokból vett jeleneteket látunk. A képek nem magukat a fontos hadiselekményeket ábrázolják, hanem olyan epizódokat mutatnak be, amelyeket az orosz-török háború társadalmi hátterének jellemzésére a művész fontosnak tartott. A »Roham előtt« az »egyenruhát viselő muzsikusoknak« még ezekben az izgalmas és feszült pillanatokban is nyugalmat és elszántságot eláruló alakjait, a »Roham után« a cári hadvezetőség lelkiismeretlensége és tehetetlensége miatt gyakran napokig kötözésre és orvosi segélyre váró sebesültek tömegeit mutatja be. A »II. Sándor cár Plevnánál« a legélesebb formában fejezi ki a művész társadalmi nézeteit, mert itt a cári rendszert magán a cár személyén keresztül bírálja. A kép azt a jelenetet ábrázolja, amikor a cár és a névnapját ünneplő vezérkar, a Plevna várának névnapjára ajándékul szánt elfoglalására indított harmadik, teljesen kilátástalan rohamot nézi végig, amely az orosz katonák tízezreinek került életébe.

»A Sipka szorosan minden csendes« című triptichon (4. sz. kép), mely a művésznek talán legismertebb műve, a hóvihárban őrtálló, kötelességtudó orosz katonák hősi halálát mutatja be és azt az igazságot fejezi ki, hogy míg az orosz katonák ezrei hullottak el a téli háború súlyos harcaiban és a kegyetlen fagyban, a főparancsnok »A Sipka-szorosan minden csendes« szövegű semmitmondó hadijelentéseit adta ki.

*

Verescsagin képei Budapesten legelőször 1883 elején kerültek bemutatásra, amikor a művésznek már európai híre volt. Kiállításait Péterváron és Moszkván kívül, Párisban, Londonban, Brüsszelben, Berlinben és a többi nagy német városban ekkor már több, mint tíz év óta az emberek százezrei tekintették meg. A magyar sajtó akkor kezd Verescsagin művészetére felfigyelni, amikor a mester 1881 novemberében Bécsben rendezett első kiállításának hatalmas sikeréről számolhat be a magyar olvasóközönségnek. A németnyelvű Pester Lloyd 1881. november 1-i számában Hevesi Lajos, Bécsben élő magyar műtörténész hosszabb beszámolót ír az ottani Verescsagin kiállításáról. A cikk részletes jellemzést ad a művészről és több képéről. Először az indiai és turkesztáni képekkel foglalkozik és megjegyzi, hogy

»azoknak a képeknek legjobbjai közé tartoznak, amelyeket a világjáró festészet exotikus ábrázolásokban mindaddig létrehozott. Csodálatosak a nagy- és kisméretű architektúrák festményei, az előbbieket széles ecsetvonásokkal biztonsággal felvázolva, az utóbbiak a legfinomabb ecsettel megrajzott végtelenül aprólékos cirádákkal...«

Verescsaginnak a műemlékek iránti szeretete írásában is megmutatkozott. Így például cikket írt, amelyben tiltakozott az orosz építészeti műemlékek elhanyagolása, rossz helyreállítása és művésztelen új emlékművek felállítása ellen, egy másik cikkében pedig a Kelet műemlékei iránti nagy csodálatát fejezi ki: »...állítom, hogy a Keleten található középületek egyenértékűek a nyugateurópaiakkal, vagy még kiválóbbak is azoknál — és emellett nemzeti géniuszunkhoz és különböző körülményeinkhez közelebb is állanak.«

Verescsagin ezirányú képei közül Hevesi különösen »A nagymogul a delhi mecsetben« című képet emeli ki:

»...a festményen teljes nappali megvilágításban áll előttünk a gazdag ornamentikájú fehér márványépület a mely, kékszínű ég alatt. A fő színhatást a fehér adja és mégis hiába keresünk egy tisztára fehér színfoltot. Az egész képen sárga és szürke tónusú színek csillannak át kékes árnyalattal, ezekben pedig arany színű reflexek tűnnek fel. Ezt a hatást egy egész vékony festékréteg felrakásával éri el, amelyen keresztül a sárgás foltokon többé-kevésbé átüt a vászon. Ezekből emelkedik ki az imádkozó alakok zöld, vörös, sárga és kék selyemkaftánja és az udvar fehér márványkövén hagyott arany színű papucsok ékszerhez hasonló csillogása. Különös virtuozitással festi meg az egészen sima, egyszínű felületeket, például egy világos falat, vagy mozdulatlan vízfelületet, melynek ezer csekély véletlenszerű részlete sajátosan csendes életet sugároznak. Általában Verescsagin a fényárnyékhatások mesteri megfigyelője.«

»Chiaroscurója, mellyel a túltengő részleteket oly finoman tudja megmutatni és mégis egészen az összhatásnak alárendelni, nehezen felülmúlható. Emellett könnyedén győzi le a nehézségeket is, amikor egy nagy mozgalmas jelenetet szőrt nappali fényben ábrázol, anélkül, hogy az nyugtalanná és élvezhetetlenné válnék. Ilyentárgyú képeit is mindenkor a szabadban festi...«

A Verescsagint méltató kritika mindenkor művészetének egyik legfigyelemreméltóbb oldalának, az egész akkori európai művészetben sajátos plein-air festészetét tartotta. Verescsagin, aki abban az időben dolgozott Párisban, amikor az impresszionizmus virágkorát élte, amellett, hogy a napfény és a levegő színhatásait mestersen érzékeltette, a tárgyak anyagszerűségét és formájuk plaszticitását sem áldozta fel.

Hevesi ezután így folytatja:

»Verescsaginnak azok a művei azonban, amelyekkel a legnagyobb feltűnést keltette, nem ezek az irányzatosság nélküli mesterművei, hanem az orosz-török hadszíntérről készült képei...«

»Művészete őszinte, a lelkiismeret művészete, kötelességének tartja, hogy megmutassa a világnak azokat a szenvedéseket, amelyekbe a háború sodorja. Ezekben a képekben nem látunk ragyogó lovasrohamokat... érdemrendekkel teleaggatott vezérkari tiszteket, akik szép kilátást nyújtó, romantikus dombokon, szemük előtt távcsővel, a csaták irányítóinak szerepében tetszelegnek. Idenézzetek a lövészárokból, ahol a szegény, szerencsétlen hurrárt kiáltozók hasonfekve, rongyosan, éhesen, meggémberedve várják a vezényszót, mely őket ezrével a halálba kergeti!...«

Hevesi írása, amint látjuk, a kiállítás általános jellemzésén túlmenően, egyes képek részletes elemzését is tartalmazza. Ennek akkor nagy jelentősége volt, mert a magyar közönségnek még nem volt alkalma Verescsagin festményeit megtekinteni. A magyar sajtó azonban már ekkor is állandóan foglalkozott Verescsagin kiállításával és egyes képeivel. Polyóiratainkban nevezetesebb műveinek reprodukciói is megjelentek. A Vasárnapi Ujság például ebben az időben ismételtén ír Verescsaginról, közli életrajzát és egyes képeinek reprodukcióit.

A budapesti kiállítás 1883. január 14-én nyílt meg a régi Múcsarnok, akkori Sugár-út 81 (mai Sztálin-út) alatti termeiben. Bemutatásra került az indiai sorozatból 14, az orosz-török háborúról készült sorozatból pedig 20 festmény és végül a moszkvai Kremlről festett kép. A kiállításon a már akkor Tretjakov tulajdonában lévő turkesztáni sorozat fényképmásolatai is láthatók voltak. A magyar sajtó a kiállítás megnyitásától annak hat héttel később történt bezárásáig, állandóan napirenden tartotta Verescsagin művészetének kérdését, és ez úgyszólván valamennyi, műkritikával foglalkozó írókat megnyilatkozásra indította.

A kor magyar művészeti életének legalaposabb ismerője, Lyka Károly, »Közönség és művészet a század-

végén« c. könyvében így jellemzi a múlt század utolsó harmadának magyar műkritikáját: »Aki egyszer majd megírja e korszak kritikájának képét, az csodálkozva fogja tapasztalni, hogy voltaképpen költőkkel, filológusokkal, színműírókkal, festőkkel, tárcairókkal, bölcsészekkel, tanárokkal, novellairókkal foglalkozik, akik mellékesen művészeti kritikát is írnak.«

Azok közül a kritikusok közül, akiket Lyka a legjelentősebbek között említ meg, Keleti Gusztáv, Silberstein (Ötvös) Adolf és Szana Tamás, de kívülük még sokan mások is írtak a kiállításról részletes bírálatot.

A kiállítás megnyitásának napján, 1883. január 14-én a Pester Lloydban Silberstein (Ötvös) Adolf, aki húsz éven át volt a lap irodalmi és művészeti kritikusa, ír bírálatot a kiállításról. Szembeállítva Verescsagin háborús képeit a művész »ragyogó és csillogó pompájú« keleti tárgyú festményeivel, különösen alkotásainak valóságosságát és természetességét emeli ki:

»Nincs megrendítőbb dolog Verescsagin háborús festményeinél. Az emberiség minden nyomorúsága ragad meg bennünket, ha jól szemügyre vesszük őket. De nehogy azt higgye valaki, hogy a művész munkához látott és fantáziájának valami visszataszítót és félelemgerjesztőt diktál. Nem, ha valaki igazat mond, akkor Verescsagin az, és nyoma sincs benne a mesterkéeltségnek. Nem lovalja be magát nemlétező bizar dolgokba és hamis hatásvadászatba. Nem hisz sem angyalban, sem ördögben, megvet minden misztikus szimbólumot, nem moralizál és nem kohol ki semmit.«

Silberstein Verescsagin realizmusát, melyet akkori szóhasználatnál naturalizmusnak nevez, szembeállítja az akkor uralkodó történeti festészettel és kiemeli, hogy a művész csak közvetlen átélt eseményeket és átértett benyomásokat örökít meg képein:



2. A háború apoteozisa, 1871—2.

«Verescsagin nem gyötri agyát azzal, hogy a történelem és a viseletten könyveiből nyakatekert történeti festményekhez témát merítsen. Nem, a művész a történelem forgatagába veti magát, Turkesztánban és Plevnánál, a kínai falnál és a Sipka-szorosban harcol, tűr és szenved, amennyire ember csak képes, végignézi, hogy a zsarnok egy intésére hogyan mérsárolnak le ezeket, látja, hogy lesz az ember keselyűk tápláléka, beláthatatlan hullamezőkön haldoklók hörgése között látja a nemzetek büszkeségének, a győzelemnek másik oldalát. De látja az emberiség géniuszát is, amint felemelkedik a sebesültek ápolásánál, látja a kultúra csodás alkotásaiban, amelyeket a festő épp oly híven és behatóan ad vissza, mint a véres borzalmakat, melyek a világtörténelmi haladás nyomában járnak.»

Hasonló szempontból vizsgálja a cikk Verescsagin mesterségbeli tudását is:

«Verescsagin naturalista a rajz művészetében és a színezésben. Nem ismer el semmiféle konvencionális esztétikai elvet, a szimmetria, a csoportosítás és a színkontrasztok törvényeit; az ú. n. akadémikus szépség sablonjai teljesen idegenek az ő számára. Úgy fest, ahogy a természetet látja és ellesi, és képeinek fénye, levegője, színei, perspektívája, csoportjai és alakjai nagyszerű hatásúak, felülmúlhatatlanul természetesekek, bár mindez a szokatlan, sőt gyakran az esetlenség bélyegét viseli magán.»

Silberstein a kiállítás néhány kimagasló képének elemzése után a Monarchiában akkor legtöbbre értékelt festőkortársával, Makarttal, «aki megittasodva duskál a szépségben gazdag klasszicizmusban», hasonlítja össze Verescsagint, «aki minden hagyománytól idelaizmus-

tól és érzelmességtől mentesen úgy fogja fel a világot és az életet, ahogy van.»

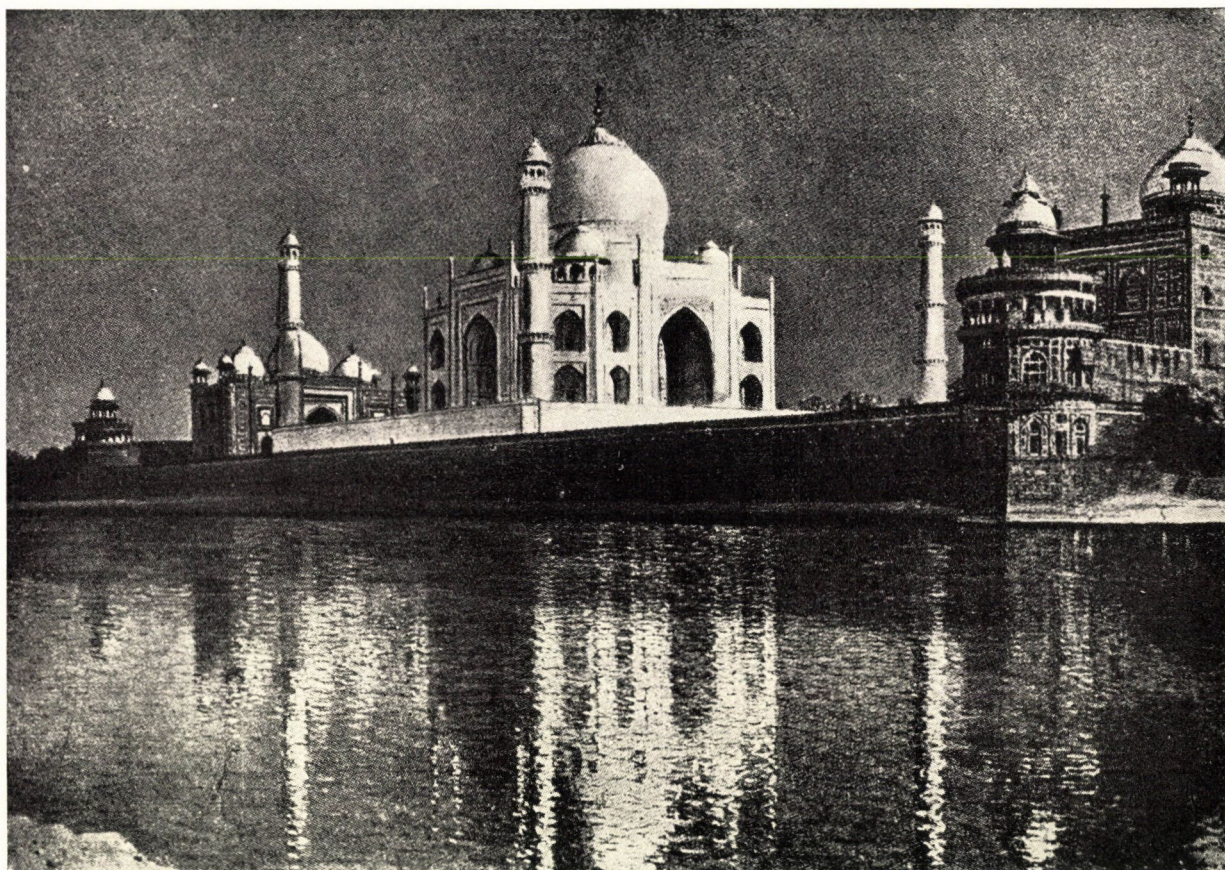
A Verescsagin-kiállításról megjelent budapesti kritikák közül a legjelentősebb és terjedelemben is a legnagyobb, Keleti Gusztávnak, a kor legtekintélyesebb magyar művészeti írójának és kritikusának, művészeti életünk abban az időben legbefolyásosabb személyiségének, a Pester Lloydban két részletben, a január 21-iki és február 1-i számában megjelent cikke volt.

Keleti cikkének bevezetésében felhívja a figyelmet arra a nagy hatásra, társadalmi visszhangra, a vélemények harcára, és arra a vitára, amely

«... a kiállítási helyiségekből kikerült az utcára, a társaságokba, az iskolába és a családi körbe. A fővárosi sajtó a kiállítás jelentőségének megfelelően, részben leplezetlen csodálattal méltatta és még azok a lapok is, amelyek már régóta egy Oroszország ellen viselendő háborúról írnak és egy most megjelent broszúra alapján éppen ezekben a napokban mutattak rá arra, hogy Monarchiánk összeütközése az északi birodalommal elkerülhetetlen szükségesség, a legnagyobb szimpátia hangján tárgyalják a művész alkotásait, független irányzatát és sikereit.»

Keleti szokásához híven a művész alkotásait és a kiállítás jelentőségét nem csupán önmagukban, hanem az aktuális politikai helyzet keretében tárgyalja.

«Előre meg voltunk róla győződve, mi és a Magyar Képzőművészeti Társulat is, hogy a fenyegetőnek feltüntetett politikai konstelláció és az esetleg annak megfelelő hangulat, egyáltalában nem fogja hátrányosan befolyásolni a Verescsagin-



3. Tadzs Mahal, 1874—6.

kiállítás. Rosszul ismeri a magyar embert az, aki csak pillanatig is ellenkező nézetet van.»

Keleti Gusztávnak, az uralkodó osztály hivatalos kritikusának e szavai az akkori külpolitikai helyzetre vetnek fényt. Röviddel azelőtt, 1882-ben jött létre az Oroszország ellen irányuló »Hármas Szövetség» és a cári zsarnokságot, az imperialista vetélytárs reakciók és korhadt rendszerét ostorozó festmények, a Monarchia hivatalos körei részéről is kedvező fogadtatásban részesültek.

Bírálatának esztétikai részében azonban Keleti felismerte Verescsagin eszmei realizmusának fölényét az akadémikus alkotómódszerrel szemben:

»Ezek ragyogó varázsú művek, amelyek azt bizonyítják, hogy a művészt nem vezetik miszterikus mellékszempontok, hanem többnyire a művészeti jelenségek iránti érdeklődése lelkesíti őt alkotásainál: egy egészen természetes, további magyarázatra nem szoruló motívum, ami őt legutóbb is újból a szín és a kecses formák csodavilágába, Indiába vezette.

»Két ilyen, a kiállításon szereplő képről teljes bizonyosságot szerezhettünk erről. A Delhiiben lévő kottubi mecset finom kőfaragású kapujáról... és mindenekelőtt a Futehpor-Sikri márványablakáról... készült festményekre gondolok. A rafinált festési technika egészen bámulatos teljesítménye, amilyent egy kíváncsi motívumtól lelkesítve csak egy olyan kipróbált művész, mint Verescsagin képes elvégezni és mint nehéz színproblémát megoldani. A kép egész tárgya egy mór stílusú fehér márványpalota homlokzatának egy része. Az előtte lévő falon néhány fehérturbanos és hófehér kaftánt viselő hindut látunk ögyelegni. Csokoládészínű fejeik egyetlen sötét pontokként élesen elütnek a finom faragású, áttört márványrácsozattól, mely egy széles ablakív alatt a belső felületet alkotja. Az egészet vakító napsütés ragyogja be, meleg árnyékfoltokkal finoman tagolva, fehér színnel a fehérén festve, és mégis tökéletes plaszticitással, úgy, hogy az illúzió úgyszólván két-három lépés távolságig megmarad és végül tiszta gyönyörködésnek adja át a helyét. Ez a kép egyike a művész utolsó munkáinak, amelyet annakidején Bécsben nem állított ki. Nem szorul különös magyarázatra, hogy a művészet magasabb feladatai nem az ilyen virtuozitásokban keresendők. Mégis rámutatunk azonban erre, az elkészítésében valóban csodálatos képre, mely megdönthetetlen bizonyítéka az orosz mester magas fejlettségű technikájának, ki sokoldalú ábrázolásainál gyakran kétségtelenül nagyon különböző eljárásmodokat használ és azt, amit kevésbé fontosnak tart, néha csak futólag kezel. Ezért azt a következtetést, amelyet az utóbbi körül-

ményből egyes kritikusok levontak és ezt alapos iskolázottság hiányának, dilettantizmusnak tulajdonítják, nem tartjuk jogosultnak. Ellenkezőleg, Verescsaginnak nyilván nagyon alapos iskolázottsága van, bár végzett tanulmányai egyes részleteit nem ismerjük és csak azt tudjuk, hogy a hatvanas éveknek állandóan a klasszikusokra utaló akadémikus oktatási módszerétől Szentpétervárról és Párisban nem tehetett megfelelő izlésre szert.»

Keleti helyesen megállapítja, hogy Verescsagin realista művészetének legértettebb fokát a Balkán-sorozatnál érte el, és megjegyzi, hogy míg a turkesztáni képeknél még a francia csataképfestő-iskola befolyása érezhető, addig a Balkán-sorozatnál

»realistává lett, a szónak legmerészebb értelmében. Az alapos előtanulmány — amint az írónak az írástudó kéz, vagy a nyelvtudás — csak kifejezőeszköz, mód, nem az ideálnak, hanem saját ideáljának elérésére és mindez nem több és nem kevesebb, mint hamisítatlan visszaadása a pillanatnyi, néha egészen véletlen, de mindenkor kiméletlen, könyörtelen igazságnak.»

Keleti kritikájának már eddigi tartalmából is megállapítható, hogy a Verescsagin-képek hatása alatt félretette megszokott akadémikus kritikai szempontjait és félreérthetetlenül az eszmei realizmus mellett foglalt állást. Megállapítja, hogy Verescsagin

»egész életében nem talált vigasztalóbbat és felemelőbbet, mint a természet, tiszteletreméltóbbat, mint az igazság, határozottabbat és kiméletlenebbet, mint a valóság.»

kritikája egy másik helyén pedig megjegyzi, hogy Verescsagin annál is inkább haladhat realizmusának merész útján, mert bebizonyította, hogy az akadémiai iskola ábrázolásmód minden fortélyát alaposan ismeri és ezeket tudatosan veti el. Egyik kijelentésének végkövetkeztetéseképpen olvassuk a következőket:

»Mindez azt bizonyítja, hogy a művész dicsfényben és ortodoxiában is sikereket érhetne el. Oly vitathatatlan siker, mint ez, feljogosítja Verescsagint, hogy sajátos művészetének útját egy célszerű kritika kifogásaira való tekintet nélkül továbbra is folytassa.»

»Az, hogy ezt a szabadságot nem használja fel méltatlanul, de nem is félénken, épp oly ismeretes, mint amilyen természetes. Önérzetes embernek, akinek szóban, írásban, vagy



4. A Sipka-sorozatban minden csendes, 1879.

képben, valóságban és költészetben, gyakran van valami — és mindig fontos — mondanivalója, ez a bátorság különösen jól áll. Motivumai megválasztásánál sohasem jön zavarba és találcónyság tekintetében soha sincs a megszokottság kitaposott útjára utalva.»

Keleti rámutat a művész képeinek visszhangjára is és szavaiból kiérezhető az a rokonszenv, amelyet Verescsagin műveinek demokratikus értelmezése iránt táplál:

»Verescsagin képeiben egyesek egy forradalmi művész-géniusznak a háború borzalmai elleni mélyértelmű és erőlyes tiltakozását üdvözlük. Ez a tiltakozás a szívek ezreiben visszhangra talál, de végül is mindig hiába hangzik el. Mások e festményekben nem látnak egyebet, mint az 1877/78. évi háborús eseményeknek józan, meglehetősen objektív illusztrációját. Más szavakkal, eltévelyedést a művészet magas céljaitól, öncélúságot és csak ennek az egy istennek az imádását! Függetlenül ettől a hívős felfogástól — mert hiszen a büszke teoria nem tartható fenn az utolsó konzekvenciáig — a műalkotás hatóképessége attól az állásponttól függ, amelyet mi magunk tudunk benne látni!«

Hogy Keleti mennyire nem osztotta azok véleményét akik Verescsagin műveiben csak »józan és meglehetősen objektív illusztrációt« láttak, mutatják azok a szavai, amelyekkel a művészt megvédi a naturalizmus vádjá ellen és rámutat Verescsaginnak művészi tapintatára és az őt a francia csataképfestők fölé emelő képességére, hogy a tárgyban rejlő tragikus elemeket kidomborítsa:

»Verescsagin csataképei mindenekelőtt azzal érnek el, hatást, hogy a sajátmaga által átélt eseményeket tükrözik. Őszintén és egyszerűen, tolakodás vagy hamisan alkalmazott pátoz nélkül, szentimentalitás és túlzás nélkül ábrázolja a véres eseményeket, egyben azonban mindenképpen a helyzet vagy cselekmény drámaisága iránti rendkívül fejlett finomság-érzékkel... A művésznek megvan a képessége, hogy minden motívumának tragikus elemeit kimerítően kiaknázza; ennek ellenére azonban e célját oly diszkrét eszközökkel tudja elérni, amelyek művészi tapintatának becsületére válnak. Erre a meggyőződésre jut mindenki, akinek alkalma volt a párisi Szalonban, vagy az utolsó évtized nemzetközi művészeti kiállításain a francia realisták vértől csöpögő képeivel behatóbban foglalkoznia. Micsoda kegyetlen élvezettel tapodnak ennek az irány-
nak mesterei a gőzölgő vértócsákban! Mennyire ki kell használniok az irodalom minden tárházát, hogy a következő rémképezet egy még felhasználatlan és minél vérszomjasabb motívumot találjanak.«

Rendkívül figyelemreméltóak azok a megállapítások, amelyeket Keleti a Verescsagin-festmények tág témaköréről tesz, amelyek bár egyáltalában nem sorolhatók a csataképfestészet műfajához, a bennük rejlő általánosított társadalmi tartalom mélysége következtében történeti festményeknek tekinthetők. Arra, hogy Verescsagin egyes életképei e tulajdonságuknál fogva akkor is történeti festményeknek tekinthetők, ha az életnek látszólag jelentéktelen és állandóan előforduló, hétköznapi eseményit ábrázolják, addig csak Kramszkoj mutatott rá. Most Keleti is megállapítja e cikkében — egy török kórházat ábrázoló Verescsagin-képpel kapcsolatban:

»Amint látjuk, a történeti festmény fogalma itt rendkívül hibóvült...«

Keleti gondolatokban gazdag és az akadémikus felfogás kereteit messze túllépő cikke, melyet valóban kiemelkedő hely illet meg a magyar műkritika történetében, oly sokoldalúan és alaposan világította meg Verescsagin művészetét, amire e világszerte ismert festőről szóló egész európai irodalomban is kevés példát találunk. Keleti a stílusában is színes és eleven írását — újból rámutatva Verescsagin művészetének két legjellemzőbb vonására, humánus tartalmára és realizmusára — a következő szavakkal fejezi be:

»Ha összefoglaljuk benyomásainkat, amelyeket a kiállítás ismételt megtekintése folyamán e képekről nyertünk és meg

is tartottunk, végül is ellentétben a nagy többséggel és majdnem ellentmondásban önmagunkkal, arra a meggyőződésre jutunk, hogy: Verescsagin a jelenkor csataképfestői között a legnagyobb idealista.

Realista művészi eszközeinek megválasztásában, — idealista művészetének végső céljában.

Mi nagy művészt tisztelünk benne, de még többre becsüljük, mint embert.«

A Nemzet január 14-iki számában, tehát a kiállítás megnyitásakor jelent meg Szana Tamás cikke, mely mindenekelőtt arra mutat rá, hogy az orosz Verescsagin művészi mondanivalója olyan gazdag általánosérvényű gondolatokban, hogy képei nemcsak nemzetéhez, hanem az egész világhoz szólnak és a világbéke utáni vágyakozást fejezik ki:

»Verescsagin nemcsak orosz csataképfestő, ő több ennél: a humanizmus egyik apostola, aki, amidőn a háború pusztításait összes borzalmaival vetíti vásznára, a népek öldöklő párhajára, a háborúra mond kárhóztató ítéletet és egy mindnyájunknak keblében élő nemesebb érzelmnek, a világbéke után való élénk sóvárgásnak ad kifejezést...«

A kritika kiemeli Verescsagin művészetének újszerűségét és rendkívül plasztikusan és tömören állítja elénk a művész csataképeinek legjellemzőbb megkülönböztető vonásait:

»Verescsagin nem előzőinek és kortársainak modorában festi a csataképeket. Nem látunk nála kétségbeesett küzdelemben egymásra törő csapatokat, életre, halálra viaskodó katonákat, tajtékzó paripákat, s az ütközet zavarából menekülő lovasokat; ő nem magát a csatát festi, hanem csak egyes epizódokat mutat be a csata előtt és után úgy, hogy a néző képzelődésének kell kiegészíteni a közbeeső borzalmas eseményeket. Képei azért gyakorolnak ránk megrázó hatást, mert nemcsak a szemünket, de egyúttal képzelődésünket is élénken foglalkoztatják.«

Az egyes képek részletes leírása után végül a cikk Verescsaginnak az egyetemes művészetben már akkor, pályája derekán betöltött jelentékeny szerepét hangsúlyozza:

»Verescsagin... még csak negyven éves, a művészet igazi remekműveket jóformán még csak ezután várhat tőle. De ha már ma elérkeznék is a pillanat, amidőn ecsetjét örökre le kell tennie, eleget élt és dolgozott arra, hogy neve fennmaradjon a művészet történetében. Aki oly igaz és költői tolmácsa tud lenni kora érzelmeinek, mint Verescsagin — bármint ítéljenek is irányra felől — nemcsak korának, hanem minden időknek élt.«

Wohl Janka, az akkori idők egyik, polgári körökben kedvelt írónője, aki egyébként Verescsagint már Párisból ismerte, a Pesti Naplóban két alk lommal is: még a kiállítás megnyitása előtt, január 11-én, majd a megnyitás alkalmával, január 14-én ismerteti lelkes hangon az orosz mester művészetét. Első cikkében részletesen közli Verescsagin élettrajzát és egy jellemző esetet mond el, melyből az olvasó megismeri Verescsaginnak azt a törekvését, hogy — tekintet nélkül anyagi hátrányára — alacsony belépődíjakkal igyekezett kiállításait a nagy tömegek számára hozzáférhetővé tenni.

Wohl Janka második cikke megismerteti Verescsagin kiállítástervezési elveivel. A művész, aki életének nagy részét utazásokon töltötte, különösen Ázsia népeinek szokásai és általában az iparművészet és népművészet emlékei iránt nagy érdeklődést és hozzáértést tanúsított. Világhírű gyűjteményét kiállításaival egyidejűleg mutatta be. Wohl Janka ezekről a műtárgyakról külön megemlékezik és a következőket írja:

»Verescsagin újító, úttörő szerepet vállalt, midőn a szentesített rideg képtár-stíl helyett, műveinek költői és vonzó keretét adott. A falakat, ajtókat pompás keleti szőnyegek,

arany- és drágakő-hímzettű ló- és tevetakarók díszítik, a kisebb rajzaikat és vázlatait tartalmazó termekben üvegszekrényekben vannak felhalmozva etnográfiai érdekű gyűjteményei és valamennyi helyiségét dús délszaki növényflóra varázsolja át illatos déli kertté.»

»A képek elhelyezése, felállítása, a sötétveres bársony redőzeteken a legtokéletesebb, mellyel valaha találkoztunk. A világosság óriási ernyők segítségével összpontosul a festményeken, míg a nézőtér homályban marad, s ezen intézmény nemcsak kétségbevonhatatlan haladást jelez e téren, de egyszerűsége egyenesen az impresszionistára vall, ki a szemlélőben oszlatlanul akarja előidézni azt a benyomást, mely alatt ő maga dolgozott, és mely őt műveinek alkotására lelkesítette.»

A Pesti Hírlap január 14-iki számában »do.« aláírással megjelent kritika mindenekelőtt azt emeli ki, hogy Verescsagin szerint a művészet legfőbb törvénye az igazság:

»Az élet hű természetes visszatükrözése, ami legnagyobb diadala az írónak, úgy legnagyobb dicsősége a festőnek is. A glória övezte madonnák festésének lejárt a kora; a közönség ma mindenütt való életet, igazságot keres. Allegorikus figurák, unalmas tájképek, melyeken rózsaszín hold süt le piros vidékekre, nem vonzanak többé. Költészetben és festészetben a nemesebb értelemben vett realizmus lába alá gyűri a túlzott idealizmust, s csak az a művész bír boldogulni, aki munkálkodjék bár tollal, ecsettel, megérti a kor szavát, mely mind erősebben kiáltja a fülébe: »Igazság!

A cikk szerzője Verescsagint azokkal a francia írókkal és festőkkel hasonlítja össze, akik a köztudatban akkor a realizmus legnagyobb képviselői között szerepeltek:

»Jól festeni csak az tud, akinek rendkívül éles megfigyelőtehetség jutott; ezért csodálja az ember például Zola leírásait, melyekben szinte páratlan megfigyelőtehetség nyilatkozik. Verescsagin is ennek a tehetségnek köszönheti a legnagyobb mérvben sikereit; ... Sohase lépi át azt a határt, melyet a művészet elé örök törvények szabtak. Amit fest, méltó is ecsetjére. Ő a csataképek embere és ezért a franciák elhíresztelték orosz Neuvillenek. De ezzel nem Verescsaginnak, hanem Neuvillenek hízelegtek, akik az orosz művész, ha kompozícióit illetőleg nem is, de színezés tekintetében mindenesetre felülmúl...«

Szerző az egész magyar műkritika nézetét véli kifejezni, amikor cikkének befejezésekképpen így ír:

»...A budapesti közönség a század egyik legnagyobb művészt fogja megismerni... Azt hisszük, nem túlzunk, ha a Múcsarnok jelen kiállítását a legbecselebnek mondjuk, melyet valaha a főváros látott.»

Ezután, a Verescsagin művészetét minden fenntartás nélkül magasra értékelő kritika után, a néhány nappal később, január 19-én ugyancsak a Pesti Hírlapban megjelent »Verescsagin realizmusa« című cikkről kell megemlékeznünk, amely egyes részleteiben szembeszáll a művész irányzatosságával, sőt általánosságban vitatja az irányzatos festészet jogosultságát. Szerző elismeri Verescsagin művészi nagyságát és azt is, hogy »elkészett álláspont volna már a realizmus jogát vitatni«, de úgy véli, hogy »a tendencia... a közvetlen hatásnak útjában áll« és »hogy a festészet gyönyörködtető hatását... korlátozza.«

A cikk fejtegetéseit az egyetemes művészettörténetből vett példák helytelen értelmezésével és összehasonlításra nem alkalmas módon igyekszik alátámasztani. Mindebből azonban csak azt láthatjuk, hogy a szerző az idealizmust az egész európai művészet történetében a realizmus fölé helyezi:

»Caravaggio óta, ki korának szemét népét, csöcselékét vitte vásznára, minden korban és időben akadtak művészek, kik jobb szerettek alant keresni tárgyat és hangulatot, mint az eszményi körében. Azon művészek után, kik a legszebb

testet keresték ki, hogy a szép eszmék tolmácsai lehessenek következőnek azok, kik magáért a testért festették az alakot. Végre beállott az az időszak, amelyben tömegesen használják fel az alakot, válogatás nélkül távoleső eszmék illusztrációjára. — A művész válogatás nélkül markol az életbe s nem bánja, akármit fogott, csak, ha az élet egy szálát is megragadta vele.

Ilyen művésznak hatása elijesztő, komor. Nem lel támogatást a lélek, melyen meg-megállapodva enyhüljön az örök szép szemléletlen s visszahajítjuk a Massaccio és Massolino korát, hol a báj közvetlen nyilatkozásaiban gyönyörködött a szem, habár magasabb eszmék fénye nem is világított belőlük.»

Ezek után azon sem kell csodálkoznunk, hogy a cikk így nyilatkozik Verescsaginról:

»A lázas vágy az emberalattinak, állatiasnak megragadására, nem engedi őt azon megtisztult, fenséges régiókba emelkedni, hova az igazi művészet géniusza vonzanak.»

Érdekes lesz megemlíteni, hogy ez a szerző, aki elismeri, hogy Verescsagin

»birtokában van a hatás minden eszközének, játszik a legnagyobb technikai nehézségekkel, sőt keresve-keresi a rendkívül nehezét.»

Verescsagint, mint tájképfestőt értékeli. Szerinte

»a szörnyű reális jelenetek, melyeket tájai közepébe rak, elvonják a laikus közönség figyelmét a környező vidéktől, melynek megteremtésében mester«.

Meg kell jegyeznünk, hogy a kiállításról szóló, általunk ismert és itt csak részben ismertetett nagyszámú és részletes kritika közül ez volt az egyetlen, melynek szerzője, miután mereven az akadémikus idealista szemlélet álláspontján maradt, nem értette meg Verescsagin művészetének legértékesebb vonásait.

A Vasárnapi Ujság, amely — amint már említettük — a bécsi kiállítás óta napirenden tartotta Verescsagin művészetének méltatását és festményei reprodukcióinak közlését, a budapesti kiállítás megnyitása után rendkívül részletesen foglalkozik a művész életével, utazásaival és egyes műveinek leírásával. Különösen figyelemre-méltónak tartjuk, hogy ez, a magyar polgárság széles körében akkor legelterjedtebb folyóirat mily bátor hangon írja le a »II. Sándor Plevnánál« című festményt:

»A cár Plevnánál van. Már kétszer ostromolták a várost és nem volt bevehető: most megvirrad az uralkodó születésnapja és Konstantin nagyherceg kijelenti, hogy »ünnepi meglepetésül« be kell venni Plevnát. A sár térdig ér. Megértetik a nagyherceggel, hogy a katonák elsüllyednek az áztatott földön, hogy saját lovaik agyongázolják őket. Mindhiába! A parancsszó az ostromra kiadatik... Lőtávolságon túl, egy domb tetején, a cár táborától körülveve, fényes asztal mellett ül; itt adták fel az illatos kávét és jégbehűtött pezsgőt. A cár maga poharat emel azokért, akik ma halálba mennek érte; a hurrá-k, a törökök »Allah, Allah« kiáltásai áthallatszanak hozzá; a távcsvönön tisztán kivehetők a különböző hadtestek operációi, míg végre a lőporfellegek sűrű fátyollal borítják a véres csatamezőt.

Huszonöt ezer ember fizette meg életével a »meglepetést«, mely dugába dőlt, mert Plevna a harmadik ostromnak is ellenállt, s míg egymást ölték, míg egymás vérében gázoltak, a »meglepetés« színészei, a cár makkját szörpölgetve, nyugodtan fogadta hízelgőinek szerencsekívánatait, kik hódolva hirdették, mily boldogság a világra nézve, hogy a nagy, a győzelmes cár megszületett!

Verescsagin azóta eltávolította e képről a lakoma jeleit, de a cár tábornokaival ott maradt, s amíg a népek öldökölni fogják egymást és a koronás fők rendíthetetlen nyugalommal fogják nézni: Verescsagin műve fenn fogja hirdetni az égbekiáltó igazságtalanságot...«

Közvetlenül a kiállítás bezárása előtt a Pester Lloyd február 24-i számában Silberstein (Ötvös) Adolf foglalja össze az abból levont tanulságokat.

A cikk Verescsagin képeinek nemcsak magyarországi, hanem európai hatásával is foglalkozik és itt megállapítja, hogy a reakciós németországi vezető körök a militarizmussal általában és így a porosz militarizmussal is szembenálló festményeket a »tisztá művészet« elvont esztétikai igényének leple alatt támadták:

»Tényként állapítjuk meg, hogy az itteni osztatlan, lelkes fogadtatása népleléktanilag érdekes, amint hogy másrésről érdekes az, hogy Németországban, a gondolkodók országában az orosz csataképek felett a nézetek rendkívül heves harca lobbant fel. A német sajtóban és közönségben egy kifejezett irányzat volt, amely teljesen elvetette a verescsagini festésmódot, azt irányzatossáknak és nihilistának bélyegezte és azt hangsúlyozta, hogy a művészet csak az örök szépet állíthatja a néző elé.«

»Németországnak és gondolkodóinak becsületére legyen mondva, hogy ezeknek a maradi nézeteknek alapos és nyomós cáfolatokban volt részük. Alapjában véve maguk ezek a kifogások is irányzatossak voltak, és könnyű volt felismerni, hogy az uralkodó katonai szellemnek a háborúról festett szatira nem esztétikai, hanem egészen más okokból nem tetszett. Németország épp úgy, mint Oroszország, háború által lett naggyá és az ortodox oroszország vezető rétege nem kevésbé ijedhetett meg a festmények hatalmas népszerűségétől, amelyek közvetlenül a csaták beképzelt nagyszerűsége ellen fordultak.«

A cikk ezután rátér Verescsaginnak az európai művészet fejlődésében betöltött szerepére és miután megállapítja, hogy »az elposványosodott történeti festészetbe új lelket öltötte, igen figyelemreméltó és széles látókörre valló megállapításokat tesz a XIX. századi irodalom, zene és képzőművészet egységes realista irányának fejlődéséről:

»Azok a nagy átalakulások, amelyeken századunk a leg több téren keresztülment, természetszerűleg szét kellett, hogy törjék a bilincseket, melyeket a konvenció az irodalomra és a művészetre rakott. Az emberiség minden rétegéből egyre erősebben hangzik a kívánság igazság után. Igazság a jogéletben, a bölcsészetben és a tudományban és az élet tükrözésében a művészet eszközeivel — ez az idők szellemének szerves haladása. A szépség birodalmában először öt évtizeddel ezelőtt a színház és a drámai életkép lett realista, azután a regény következett, a plasztika a modern irányzat felé fordult, a zene pedig a tartalom jellemző kifejezési formáit kereste — és végül a festészet az életkép mellékösvényén feljutott a hatalmas távlatokat mutató realizmus magaslatára, meghódította a természet végtelenségét, a szüntelenül lepergő világtörténelmet és az emberi társadalom élő valóságát.«

Silberstein ezután a realizmust veszi védelmébe, amelyet abban az időben az öncélú művészet követői és az azokat támogató műkritika, főleg azzal az érveléssel igyekezett elnyomni, hogy lélektelenül utánozza a természetet. A kritikus itt a realizmus két nagy mesterére, Verescsagin és Munkácsy művészetére hivatkozva bizonyítja be ennek a nézetnek tarthatatlanságát:

»Nem fog-e vajon az igazságnak ez a kiapadhatatlan újonnan feltárt forrása az örök szépre rombolólag hatni és nem fogja-e vajon a valóság szolgálai hű és fényképszerű utánzása a mindig fiatal alkotófantáziát agyonnyomni?«

»Verescsagin és Munkácsy erre megnyugtató választ adnak. Nem szépek-e vajon Verescsagin táj- és városképei annak ellenére, hogy a naturalizmus mesterművei? Léteznek-e vajon képek, amelyekből a költészet finomabb illata árad, mint az ő trópusi tájképei, vagy keleti architektúrái? Van-e ünneplésesebb és békésebb kép egy folyóról, mint az ő Moszkvája, amelyben az ég és a föld tükröződik és egyesül? Az... orosz realista mégis rezgésbe tudja hozni lelkünk leggyengédebb húrjait, amikor akarja és amikor megteheti és nemcsak megrendít, hanem fel is emel, nemcsak letör, hanem meg is nyugtat...«

Ezekhez a kritikákhoz még a magyar napilapokban és folyóiratokban megjelent nagyszámú cikk és illusztráció csatlakozott. Közülük különösen a Vasárnapi Újság

1883 január 14. és 24-iki népszerűsítő cikkei, Prém Józsefnek, az első magyar művészeti szakfolyóirat szerkesztőjének a Fővárosi Lapok január 14-iki számában megjelent kritikája, továbbá a »Koszorú« cikke emelendők még ki.

Verescsagin képeinek hatását a kritikáknál is jellegzetesebben mutatja az a kis vers, mely »B« aláírással a Vadnay Károly szerkesztette Fővárosi Lapok 1883 január 18-iki számában jelent meg, s amely élesen rámutat a festmények társadalomfelvilágosító szerepére:

*Nézzé meg a zsarnok, mit tett a nagy emberiségért
E hű képekből s tartsa szívére kezét.*

*Nézzé meg a nép is, hogy mit tett kényszerűségből
S aztán eszméljen multja, jövője fölött.*

*Jó tükröz e képsor népek, zsarnoknak egyenlőn,
Hej, de mit ér, ha a nép abba hídba tekint.*

A kiállítás sikerét azonban nemcsak a lapokban megjelent kritikákból, hanem látogatottságából is megíthetjük. A lapok közlése szerint, több, mint 50 000 ember nézte meg Budapesten Verescsagin kiállított festményeit és ez a szám fővárosunk akkor még 400 000 lelket sem elérő lakossága mellett, rendkívül nagyinak nevezhető.

Még szembetűnőbb a nézők nagy száma akkor, ha összehasonlítjuk az akkori más kiállítások látogatottságával. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1884 február 9-iki ülésén. felolvasott jelentés szerint, melyet Ipolyi Arnold elnök és Szmracsányi Miklós jegyző írt alá, a Társulat által 1883-ban rendezett összes többi kiállítás (Zichy Mihály kiállítása, a Tavaszi kiállítás, amelyen Benczur Gyulának, az Első Magyar Biztosító Társaság alakuló közgyűlését ábrázoló festménye is szerepelt, a két részletben megrendezett Őszi kiállítás, melyen nagy számban vettek részt külföldi művészek is), bevétele együttvéve alig haladta meg a Verescsagin-kiállítás bevételeinek egyharmadát, holott a Verescsagin-kiállításon a belépődíjat a művész határozott kívánságára kivételesen alacsony összegben (30 krajcár) állapították meg.

Verescsagin bátor tartalmú képei a lelkes nézők százazrei mellett természetesen ellenségeket is szereztek a művészeknek. A cári udvar, a katonai körök és az Akadémia folytonos támadásai végül is annyira elkésértették, hogy elhatározta: többé nem fest csataképet. Ezt az elhatározását meg is valósította és majdnem egy évtizeden át valóban egyetlen újabb csataképpel sem lépett a nyilvánosság elé. Ez alatt az idő alatt a legkülönbözőbb műfajokban dolgozik, a táj- és életképfestészet-től kezdve egészen az arcképtanulmányokig. Elhagyja Európát és két évet tölt a Keleten. Először Indiába utazik, ahol mélyen megdöbbeníti őt az a kegyetlenség, amellyel az angolok a hinduk szabadságmozgalmait letörték. Ekkor érlelődik meg benne az a gondolat, hogy sorozatot fest a forradalmi eszmék hirdetőivel szemben alkalmazott kegyetlen megtorlásokról. A három képből álló sorozat a római keresztrefeszítést, az orosz forradalmárok bitóhalálát és indiai tartózkodásának egyik borzalmas emlékét, azt a jelenetet ábrázolja, amikor az angol katonák az indiai felkelőket az ágyú csőtorkolatához kötözve, az ágyú elsütésével végzik ki (5. sz. kép).

Verescsagin Indiából visszatérve hosszabb időt tölt Palesztinában is, ahol a bibliai eseményekhez fűződő helyekről, bibliai alakok sírjáról, palesztinai tájakról és a lakosság életéről készít tanulmányokat és képeket. E tanulmányai alapján festi meg hazatérése után az »evangéliumi sorozatot.« A hat képből álló sorozat a katolikus egyház heves tiltakozására adott okot. Verescsagin ugyanis — aki egyébként atheista volt — az evangéliumi sorozatban racionalista szemszögből, a keresztény ikonográfiával és vallási tételekkel teljesen szakítva, Jézus életét úgy ábrázolta, hogy abban az egyház szentségtörést látott.

Verescsagin 1886 január 31-én megnyílt második budapesti kiállításának a nagy tömegeknél az elsőhöz hasonlóan hatalmas sikere volt. A lapokban megjelent

kritikák az evangéliumi képek körül kialakult viták hatása alatt ezúttal kevésbé voltak egységesek, mint három évvel azelőtt.

A magyar társadalomnak még a kiállítás megnyitása előtt alkalma nyílt a Verescsagin-kérdésben a művész közvetlen megismerésére. Verescsagin pályája delén érkezettnek látta az időt, hogy társadalmi és művészeti nézeteit először fejtse ki a nagy nyilvánosság előtt. Erre a célra — a magyar kritika három évvel azelőtti magatartása alapján — Budapestet találta legmegfelelőbbnek. Amikor Verescsagin kiállításának előkészítése céljából novemberben rövid ideig Budapesten tartózkodott, találkozott Jókai Mórral, aki tudvalevőleg a művész festményeinek legteljesebb csodálói közé tartozott. Ekkor beszélte meg Verescsagin Jókaival, hogy a kiállítás megnyitását megelőzően tartandó előadását a nagy magyar író fogja bevezetni. Erről a Jókai Mór szerkesztésében megjelenő Nemzet január 16-iki számában a következőket olvassuk:

»Jókai már régebb idő óta érdeklődik Verescsagin művészeti működése iránt. Legutóbb Bécsben magával a művésszel is megismerkedett, aki behatóan megismertette vele műveinek ottani kiállítását. Azóta állandó barátságos érintkezésben állnak egymással, s ebből kifolyólag Jókai a legszívesebben, vállalkozott arra, hogy a festő-író felolvasásának érdekét, kiállított képeinek és utazásainak ismertetésével, emelje.«

Jókai és Verescsagin, nagy társadalmi eseményt jelentő közös előadásukat január 24-én a Terézvárosi Club dísztermében tartották meg. Jókai méltatta Verescsagin sokoldalúságát, Verescsagin pedig társadalmi és művészeti nézeteit fejtette ki. Ugyanakkor cikke is

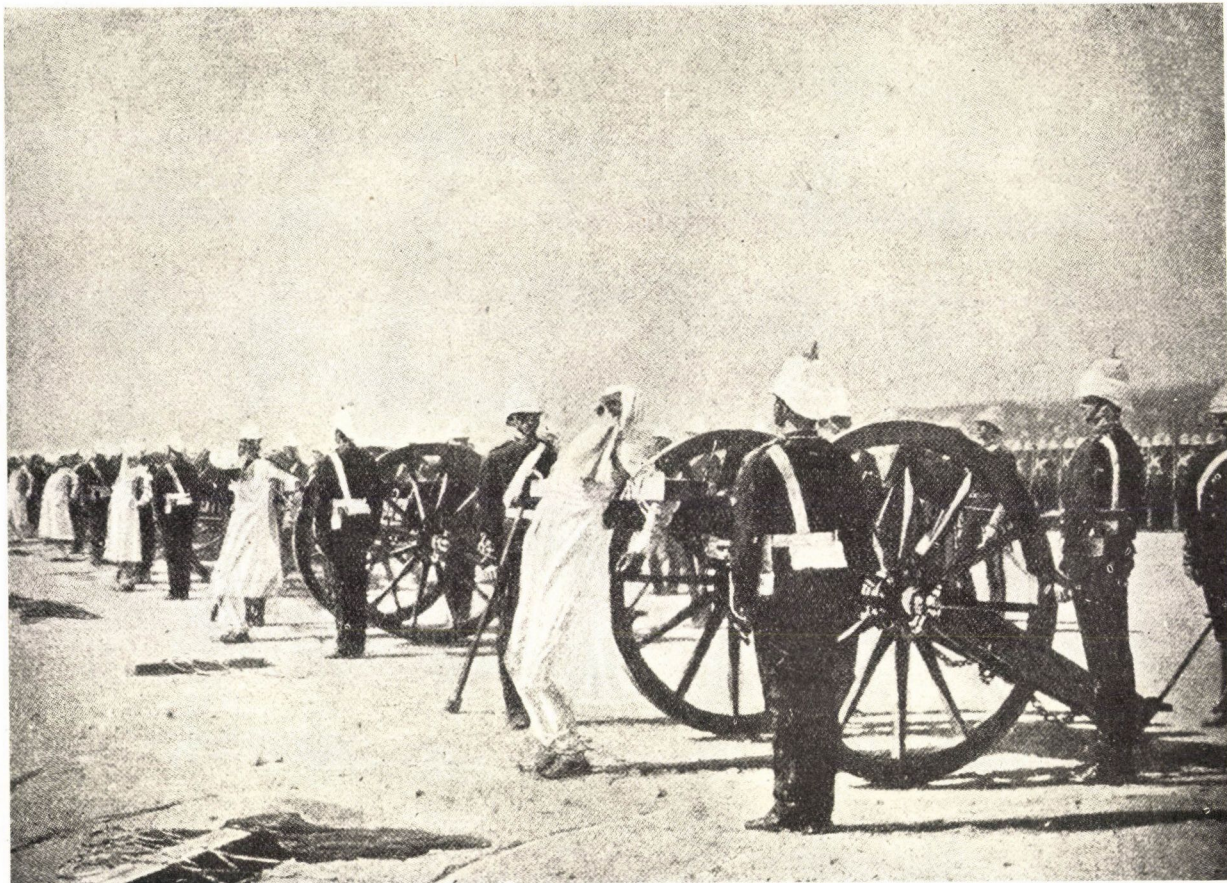
jelent meg az egyik fővárosi folyóiratban a művészet fejlődéséről.

A kiállítás, mely már megnyitása előtt is élénken foglalkoztatta közvéleményünket és a sajtót, az elsőhöz hasonlóan nagy sikert aratott. A megjelent kritikák lényegében hasonló értelemben írnak Verescsagin alkotásairól, mint három évvel azelőtt és különösen a művész valóságábrázolásának tökélyét, biztonságát és merész újító szellemét emelik ki.

A Magyar Szalon 1886 februári számában Szana Tamás, a nagy orosz mester művészetét ismerősként üdvözlí:

»Négy év előtt már megcsodáltuk nagyméretű csataképeit, a vászonra vetett hatalmas vezércikkeket, melyek a népek öldöklő párhajára, a háborúra mondták ki a kárhoztató ítéletet s egy mindnyájunk keblében élő nemesebb érzelmnek, a világ-béke után való sóvárgásnak adtak kifejezést. A híres művész azóta egy újabb képtárt festett össze; most nem a hadjáratok izgalmas képeivel, az öldöklés iszonyú jeleneteivel, hanem az emberi élet derűsebb mozzanatainak visszatükrözésével köti le érdeklődésünket. Előbb a humanizmus egyik apostolát ismertük meg benne; most, miután nem a szenzációs tárgyak közvetlen, erős hatása alatt nézzük alkotásait, első sorban a festőművész egyénisége fog kidomborodni előttünk.

És ez az egyéniség, bármit mondjanak is róla ellenfelei, szerfelett érdekes. Verescsagin egyike a legeredetibb, a legerőteljesebb művészi természeteknek. Újító, mégpedig merész újító a szó igazi értelmében. Bátran szakít a multak tradícióival s úgy érzelmeit, mint gondolkozásmódját illetőleg igazi gyermeke korának. Realista a festészetben, s művészetének alapelve az igazság, melyet közel harmincz évre terjedő művészi pályája alatt folyvást ernyedetlen buzgalommal szívós kitar-



5. Hindu felkelők kivégzése Brit-Indiában, 1882—85.



6. A szmolenszki országúton. Menekülés, 1889—95.

tással keres. Ez a törekvés tükröződik vissza összes művein ; ez teszi kiválóan érdekessé újabb és újabb kiállításait.

A magyar kritika, melynek Verescsagin előző kiállításával kapcsolatban főképpen a mester csataképeivel volt alkalma foglalkozni, most megállapítja, hogy Verescsagin, mint orientalista festő is kiváló műveket alkotott. A Fővárosi Lapok 1886 január 31-iki számában így ír :

»Három évvel ezelőtt rendezte itt első kiállítását az orosz-török csataképek s harci jelenetek nagy sorozatával. Akkor is láttunk tőle néhány keleti képet, de csak keveset. A tárgykör egészben véve akkor egységesebb volt, mélyebb hatást is tett. Úgy gondoltunk a harci nyomor festőjére, mint az ember-szeretet apostolára. Szívünk melegebben volt iránta hangolva. Most szemünket kápráztatja inkább, de változatosabb kiállítással, melynek képeiben Keletindia, a szent föld és Oroszország vannak bemutatva ...»

A Pesti Naplóban dr. Szendrey János kritikája különösen Verescsaginnak hazájában készült tanulmányait emeli ki :

»... Aztán festi saját hazája képét, amint igazán van, a maga szabadságért vágyó pusztáival, gémeskútjaival, szilaj ménesével, barátságos kunyhóival, festi az orosz népeletet, a maga vonzó, nemes egyszerűségével, nőit ősi bájaikban s az orosz parasztot kissé bár elhanyagolt, de őszinte, jóságos, becsületes arcával, s mindezt az egyszerűség és nyíltság ama bájos költészetével, amint azok Turgenyev, Gogol, Sollohub és Tolsztoj elbeszéléseiben az utolsó évtizedekben a nép iránt meghódíták a művelt társadalomnak rokonszenvét.»

A Pester Lloydban ezúttal is Silberstein (Ötvös) Adolf írt kritikát, mely külön foglalkozik a jelentősebb művekkel. Az indiai kivégzésről festett kép megrázó tartalmáról és mesteri kivitelezéséről így ír :

»A kép oly természetűen és olyan nagyszerű levegő-perspektívával és plaszticitással van megfestve, hogy a néző első pillantásra Delhiben, a szerencsétlen hinduk között érzi magát. Az ember keze ökölbeshorol, hogy kiragadjon az áldozatokat hóhéraik kezéből. Mélységes lehangoltság vesz erőt rajtunk annak láttára, hogy ember az embert ragadozó állat módjára támadja és tizedeli meg. Csak egészen elsőrangú festő képes arra, hogy ily magasfokú illúziót érjen el és a néző vérért ennyire forrongásba hozza. Micsoda nagyszerű dokumentum ez a kép, századunk művészetének magas foka és kultúrájának alacsonyrendűsége mellett ...»

Amint e néhány szemelvény is mutatja, a magyar műkritika ítélete Verescsagin második budapesti kiállításán is nagy elismeréssel adózott művészetének. Ezúttal is elsősorban műveinek valóságghűségére mutatott rá, és egyidejűleg Verescsaginnak egy most jobban megismert oldalát, saját szerű plein-air festészetét értékelte.

*

Verescsagin utolsó nagy háborús sorozata Oroszországnak Napoleon legyőzésében betöltött döntő szerepét mutatja be.

A sorozatot két alapgondolat jellemzi : Verescsagin egyrészt Tolsztojhoz hasonlóan, megfosztja Napoleont attól a nimbusztól, amellyel a császárt a francia történetírás, irodalom és képzőművészet övezte, másrészt kidomborítja azt a fontos szerepet, amelyet a győzelem kivívásában az orosz hadsereg mellett az egész nép, különösen pedig a partizánok betöltöttek. Szoros értelemben vett csatakép a sorozatban csak egy van, mely a franciáknak súlyos veszteségeket okozó borogyinói ütközet végét ábrázolja. A többi festmény Napoleon seregének fokozatos széttűllését, a reményeiben csalódott császár súlyos gondjait, ingadozását, majd hadiszerencséjének végleges megfordulását és a fran-

cia hadsereg menekülését mutatja be. A »Napoleon várja a bojárok küldöttjét« a császár első csalódását mutatja, amikor Moszkva elé érkezve, hiába várja a korábbi hadjáratainál megszokott jelenetet, a város kulcsainak hódolatelljes átadását. »A Kremlben« Napoleon a cárok ősi székhelyén tábornokai kíséretében tehetetlen haraggal és megdöbbenéssel nézi az égő várost, melyet önfeledő lakosai maguk gyűjtöttek fel. »A szmolenszki országúton. Menekülés« (6. sz. kép) a veszített harcok színterén visszavonuló francia hadsereget mutatja. Az előtérben tábornokai élén Napoleon gyalogosan halad, a csoportot a császár testőrei, majd hintója követi. A partizánok haláltmegvető elszántságát a »Fegyver volt a kezükben? — agyonlőni őket!« mutatja be, amelyen Napoleon maga adja ki a parancsot az elébe vezetett fegyveres parasztok kivégzésére. »A pihenő« a hóviharban szabad ég alatt táborozó francia hadsereg sorsának beteljesedését állítja a néző elé.

A Napoleon-sorozat először Oroszországban, majd több nyugateurópai városban, közöttük Bécsben került bemutatásra.

A magyar sajtóban megjelent első kritika ezúttal is Hevesi Lajosnak még a bécsi kiállításról szóló, a Pester Lloyd 1897 november 7-iki számában megjelent ismertetése volt. A cikk már az elején rámutat a Napoleon-sorozat jellemző vonására, hogy a francia csataképfestők hagyományaitól eltérően, a hódító császárt nem idealizálja, hanem — az európai csataképfestészetben először — történeti hűséggel mutatja be:

»Gros báró vagy Gérard heroikus Napoleonjait, amint díszes bundában és vékony lakkcsizmában a hóval borított harcmezőkön vágatnak, vagy hús fokos hidegben nyitott köpenyben járnak, hazugnak érzi. Az ő Moszkvából menekülő Napoleonja, alacsony, kövér úr, aki hosszú kék cobolyprémes bárnyibundát visel, fején hatalmas prémkucsmával ... kezében nagy vándorbot, amely már majdnem koldusbot benyomását kelti. Lejeune tábornok annakidején vázlatot is készített róla ebben az öltözkében és Verescsagin nem mulasztja el ezt a vázlatot is kiállítani, nehogy ... torzítással vádolhassák. Egy másik nagy képen, mely azt a jelenetet ábrázolja, amikor Napoleon orosz parasztok agyonlövését rendeli el, már csak orra és szeme látszik ki bundája gallérjából ...«

Ezután Hevesi rámutat arra a nagy változásra, amely Verescsagin festésmódjában és színeiben legutóbbi kiállítása óta észrevehető.

»Verescsagin már a Sipka-szorosi képek idején a hó kitűnő festőjének bizonyult; festésmódja akkor sokkal realiztikusabb volt, mint most. Ki ne emlékeznék a hótól eltemetett őrszemre, vagy a távírószlopokkal átszelt pusztasavas tájra ... Akkor még fehér festéssel festette a havat, most kék, szürke és rózsaszín használ, melyek egymáson keresztül csillognak át a kék ég és a nap ferde sugarainak reflexhatására. A művész azóta atmoszferikusabban fest és a reflexfestés virtuózává vált. A színeket is egészen másképpen, vastag rétegekben festőkéssel rakja fel, még tarka architektúrák festményein is, amelyeknél, a második császárság szolid, sima festésmódjával még kissé Gerome tanítványának bizonyult.«

A következőkben Hevesi leírást ad a sorozat egyes képeiről:

»A sorozat legjelentősebb képe a Moszkvából való visszavonulást ábrázoló festmény, valóban mestermű. Kék ég alatt és a legbarátságosabb napsütésben, a háttérből egy farsang menethez hasonló tarka csapat közeledik. A keréknyomokkal mélyen felszántott utat nyírfák szegélyezik. Mindenütt hó, melynek rózsaszín csillogását kékes árnyékok törlik meg. A mély hóból borzalmatkeltő dolgok merednek ki: megfagyott lovak végtagjai, emberi lábak, görcsösen öklöbeszorított kezek, eltorzult arcú hullák, a halál kék, lila és fekete színében, közöttük pedig hóval félig betemetett ágyúk, szekerek és fegyverek. Napoleont bundát viselő tábornokai követik, mögöttük a császár hintója halad és ez után a messzi láthatárig a katonák sötét menetoszlopát látjuk. Borzalmas látvány ünnepi meg-

világításban, mintha az orosz természet a menekülő ellenség mögött markába nevetne.«

»Több más, hasonlóan csodálatos havas képet is látunk. Emitt félig hóval betemetett, pihenő csapatok fekszenek. A hó öklönagságú pelyhekben, kényelmetlenül hull le rájuk, vagy a szélről hajtva viharzik el felettük. Amott az erdőben orosz muzsikok állnak lesben. Szinte halljuk az elképzelhetetlenül hatalmas tömegű hóteher alatt roskadozó faágak ropogását. És azt, hogy ezek a különös formák a valóságban léteznek, a művész szavahihetőségének támogatására egy sor természet után készült, egyidejűleg kiállított tanulmányával bizonyítja.«

A cikk részletesen foglalkozik a sorozattal együtt kiállított tanulmányokkal is, melyek az orosz paraszt alakját és a hazai tájatsokoldalúan és nagy szeretettel mutatják be:

»... mindez csupa valódi orosz téma, melynek nagy hazaszeretet ad erkölcsi tartalmat ... Művészete holcsendes, hol újjongó öröm, szülőföldje, Oroszország felett. Különösen Vologda városka nőtt a szívéhez. Ott még él a régi »fából épült Oroszország«; mily szépek az ősi tarka fatemplomok ...«

»Vologda kormányzóságban folyik a Dvina is, melynek északi folyása különösen kedves a művészeknek. Ennek a sztyepei folyónak és homokos partjának csöndje olyan intenzív tud fokozódni, hogy a könnyed fehér felhőcskék, melyek a folyó szürke árjában tükröződnek, szinte természeti tüneménynek látszanak. Végtelenül jóleső érzés ömlik el ezeken a szinte ábrázolásra sem méltó és mégis varázssal teli benyomást tevő tájakon. Egyébként a művész előnyben részesíti a látványos tájakat és nemcsak a kaukázusi Kazbek főfödéte csúcsain látható alpesi fényt vagy az inkermáni meredek sziklafalat ... hanem a sík tájakat is. Fáradhatatlanul festi a legkülönbözőbb színű eget és a naplementét ábrázoló festményeiből ... egész gyűjteménye van. És itt van a Krim ünnepi pompájában és az oly délszakian kékszerű Feketetenger. Az a vakító fehér ház, amelyben a Jalta melletti Magaracsban lakott, égnek meredő feketéllő ciprusoktól körülvéve olyan, mintha valami böcklini lak volna ...«

A budapesti kiállítás 1898 február 20-án nyílt meg, és a megjelenteket a mester személyesen vezette körül az új Múcsarnok terméin. A magyar műkritika most is részletesen foglalkozott Verescsagin új képeivel. Jellemző, hogy ezúttal — a századforduló idején — már a művészet öncélúságának szószólói is hallatták hangjukat, és ez a Verescsagin-kiállítás értékelésénél is megmutatkozott. Ezek a kritikusok Verescsagin képeinek művészi értékét irányzatos tartalmukkal állították szembe és ilymódon igyekeztek kiállítását — melynek népünknel elért hatalmas sikerét elismerték — kedvezőtlen színben feltüntetni. Az ilyenértelmű — csak elvétve előforduló — bírálatra jellemző példa a Vasárnapi Ujság 1898. 9. számában megjelent rövid cikk, mely az állítja, hogy:

»a gondolat, mely Verescsagint a Napoleon-ciklus megfestésénél vezette, elsősorban publicisztikai és kevésbé művészi. Az emberbarát, a békebarát s a háború gyűlölője szól belőle, a művészet csak eszköz neki arra, hogy ezeknek az érzéseknek kifejezést adjon. Verescsaginban most inkább, mint valaha, kiérzik a született vezércikk író. Nyilván ő is azt akarja, hogy képeit ilyen szempontból nézzük meg. ... Mintha Verescsaginban, a festőben egészen felülkerekedett volna az emberbarát, a Napoleon ellensége, a háború üldözője, a vezércikkíró, az orosz békeapostol. Nem törődik azzal, hogy így leszállítja művészi kvalitását, csak arra helyez súlyt, hogy morális kvalitásai domborodjanak ki zord erővel. Neki igaz van a maga szempontjából ...«

Ezzel szemben a magyar kritika nagy része, úgy, mint a multban, megértő lelkesedéssel fogadta Verescsagin műveit és az eddigénél is alaposabban foglalkozott alkotásainak eszmei tartalmával és sajátos mesteriségbeli megoldásával. A Magyarországi február 20-iki számában Hock János először Verescsagin művészetének erkölcsi tartalmára mutat rá. A Napoleon-sorozat-ról megállapítja, hogy

«ez a ciklus egyike fog maradni a század dicsőségeinek. Az emberszeretnek és a humanizmusnak apostola beszél a festményekkel a művészetnek egyetemes nyelvén az egész emberiséghez. Hirdeti a jövő eszményét, az örök békét, midőn a testvériség gondolata fog a fajgyűlölet helyébe lépni s az ember nem fogja többé beszenyezni kezét embertársának kiontott vérével.»

«Verescsagin az ő hatalmas zsenijének teremőerejével bevezeti az embert a humanizmus szentélyébe s szemünk elé tárja az irtó harcoknak minden borzalmát...»

A cikk írója emellett — több más kritikussal egyhangzóan — Verescsaginnak főleg a színek kezelésénél és különösen a hő ábrázolásánál megmutatkozó realista mesterségbeli tudását emeli ki:

«Csodálatos, hogy minő mély hatást tud kelteni azzal az ő bámulatos, fehér színével! A hónap egész színskáláját tárja az ember szeme elé. Szinte megérezzük, hogy ez csillogó kristályfehér, ez tömött, fagyos hó. A másik puha, olvadásba megy át. Fehérre fest, mégis kiadja a legteljesebb valót. S dacára a színek egyhangúságának, minden szín külön él. Az egyetlen fehérben megtalálja az ember az átmeneti kapcsolatot a legellenértékesebb színekhez. Látunk fehérbarnát, fehérsárgát, fehérszürkét, egész színskálákat...»

A Magyar Újság február 23-iki számában «i» aláírással megjelent cikk Verescsagin képeinek nemzetközi jelentőségét domborítja ki:

«Ki ne emlékeznék vissza a török-orosz háború képeire. Milyen hatásuk volt azoknak! Ezek a képek beleszóltak a világtörténelembe... Nemzeteket hoztak közelebb egymáshoz, s nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a béke többi apostolai már előkészített termékeny talajra hintették el tanaikat.»

A Pester Lloyd február 22-iki számában Silberstein (Ötvös) Adolf írt részletes bírálatot. Ez a kritikus, akinek már több cikkét ismertettük, melyekben Verescsagin művészetéről osztatlan elismeréssel nyilatkozott, most is megállapítja, hogy Verescsagin kora legkiválóbb festőinek egyike, de írásában már olyan részleteket is találunk, amelyek az orosz művész műtörténeti szerepének félreismerésére vallanak. Silberstein ugyan helyesen állapítja meg, hogy a Napoleon-sorozat művészi színvonala nem éri el teljesen a turkesztáni vagy a balkáni sorozatét, de azok a fejtegetései, melyekben Verescsagint Böcklinnel hasonlítja össze, azt mutatják, hogy már ingadozott a realista művészet és a l'art pour l'art értékelésében. Silberstein cikke azonban számos lelkesült megállapítást tesz, melyek mutatják, hogy megértette az orosz mester mondanivalóját:

«Lehetetlen nem szeretetet érezni és nem bizalommal lenni Verescsagin iránt, aki a világ minden részén élő testvéreink arcvonásait és a társadalmi ellentéteket oly igazán és hűen mutatja be.»

Különösen figyelemreméltó az, amit Verescsagin művészetének nemzeti vonásairól és azzal ellentétben nem álló nemzetköziségéről ír:

«Ami azonban a nagy keleti festőt hozzánk leginkább közelhozza, az: valódi nemzeti vonása, amelyet a művész univerzalitása a legkevésbé sem befolyásol. Hiszen a jogos nemzeti érzés és a humánus szolidaritás tudata kell, hogy egyszer megegyezésre jussanak egymással. Egyszer végülis világossá válik, hogy a faji büszkeség örökös háborúk forrása kell, hogy legyen és hogy végső sorsunk az indiánokéhoz lesz hasonló.»

«De az általános emberi szolidaritást feltételezve, nincs szebb dolog, mint a saját nemzetünk iránti szeretet. És itt azt látjuk, hogy a többi nép megelőz bennünket. A lengyel festő-

iskola alaposan megszegyenit és egy olyan világhírű mester, mint Verescsagin, kioktathat bennünket, miként szolgálja a művész ecsetjével hazáját. Ha lehet valami kifogásunk Benczur mesterrel szemben ez egyedül az, hogy művészetének központjában nem a nemzeti eszme áll...»

Verescsagin harmadik budapesti kiállítása után a magyar műkritikának többé nem volt alkalma a művész új alkotásaival foglalkoznia. Verescsagin élete utolsó éveinek nagy részét tengerentúli országokban töltötte. Amerikai kiállításainak példátlan sikereiről a magyar társadalom csak a külföldi lapokból értesülhetett. A spanyol-amerikai háborúban és Japánban festett képei sohasem kerültek fővárosunkba. Még csak egy alkalommal — 1904 tavaszán — visszahangozott Verescsagin neve régi erejével az egész magyar sajtóban: amikor híre jött, hogy a mester az orosz-japán háború egyik legtragikusabb eseményénél, a »Petropavlovszk« zászlóshajó elsüllyedésénél — miközben egy újabb csataképsorozatahoz gyűjtött tanulmányanyagot — életét vesztette.

Verescsagin halála alkalmul szolgált a magyar műkritikának, hogy felelevenítse azokat a mély benyomásokat, amelyeket a művész három budapesti kiállítása egész társadalmunkra gyakorolt. Minthogy az ekkor megjelent cikkek Verescsagin értékelésénél lényegében a kiállítások már ismert anyagára támaszkodtak és így új megállapításokat nem tartalmazhattak, csak a Lyka Károly szerkesztésében megjelent »Művészet« Verescsagin életét, egyéniségét és művészetét élesen megvilágító nekrológjának néhány mondatát idézzük:

«Az elhunyt művész éppenséggel nem volt barátja a »l'art pour l'art« elvének és életének egész munkájával azt iparkodott bebizonyítani, hogy a művészet tulajdonképpen célján kívül, más természetű célok szolgálatába is szegődhetik, anélkül, hogy ezzel lényegén vagy méltóságán akárcsak a legcsekélyebb csorba is esnék.»

«És csakugyan alkotásainak hosszú sorozatában csaknem minden egyes mű egy-egy fényes dokumentuma e tétel igazságának.»

«Verescsagin úgy művészetében, mint irodalmi működésében realista volt a szó legigazabb értelmében, de anélkül, hogy azért bármely iskolához vagy irányzathoz határozottan csatlakozott volna. Csataképeket festett ugyan, de sohasem önmagukért, hanem azzal a nyíltan kimondott céllal, hogy elrettentő példaul állítsa oda a háborúknak egy-egy megrendítő jelenetét az emberiség elé...»

«Azok közül való volt, akiknek halála nemcsak nemzetüknek, hanem az egész világnak gyászja és vesztesége.»

*

Dolgozatunk elején azt a megállapítást tettük, hogy nem volt a kornak még egy külföldi művésze, akivel a magyar műkritika oly részletességgel foglalkozott volna, mint Verescsagin. E cikkek tartalmának ismeretében most ezt azzal egészíthetjük ki, hogy a magyar műbírálatnak addig még egyízben sem volt alkalma az orosz mester alkotásaihoz hasonlóan éles társadalmi tartalmú festményekkel foglalkoznia. A magyar műkritikának nagy érdeme, hogy a XIX. századi orosz kritikai realizmus egyik kimagasló mesterének művészetét irányzatok tartalmának egész valójában megértette és a magyar társadalom széles rétegei számára helyesen tolmácsolta. Azt hisszük, e bírálatok anyagának publikálásával a mult századi magyar-orosz művészeti kapcsolatok egyik legértékesebb fejezetére mutathattunk rá és egyben az akkori magyar képzőművészeti kritika magas színvonalának igazolásához szolgáltatunk adatokat.

BACHER BÉLA

MŰVÉSZETI ÉLET

A IV. MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS

Az évente megrendezett Nemzeti Kiállítások elé a magyar közönség mindig nagy várakozással tekint. Ezt a várakozást az eddigi kiállítások általában kielégítették. Az I. azzal, hogy az első volt, a II. kiállításon Kádár és Konecsni műve a „Vihar előtt“ kétségtelenül és indokoltan vált képzőművészeti életünk nagy eseményévé. A III. kiállításon Szőnyi és Domanovszky pannói —a körülöttük folyó vitákkal egyetemben — a kiállítás középpontját jelentették.

A IV. Nemzeti Kiállítást a közönség ugyancsak azzal várta, hogy az elmúlt évekhez hasonlóan valami különlegeset, kiemelkedőt fog nyújtani. A kiállítás után azonban úgy tűnt, hogy a közönség ebbéli várakozásában csalódott.

Vizsgáljuk meg tehát, mit nyújtott és mit nyujtha-

tott a kiállítás, és mi a jelentősége a magyar képzőművészet fejlődésében.

A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás — mint minden nagy kiállítás — keresztmetszetét óhajtotta adni a mai magyar képzőművészetnek. A kiállított anyag színvonalának műfajonkénti változása indokoltá teszi, hogy külön foglalkozunk a festészettel, szobrászattal és a grafikával.

I.

Ami a festészeti anyagot illeti, nagy örömmel állapítható meg, hogy a művészek egy sora komoly munkával igyekezett azon, hogy a szocialista realizmus útjára lépjen, vagy, hogy az azon megtett utat folytassa. Minde-



I. Bencke László: Üdülők az étkezőkocsiban.

nek előtt Bencze László egész bemutatott egyévi munkásságáról kell szólni. Művei arról tanúskodnak, hogy feladatait szinte tudományos érdeklődéssel és pontossággal elemezte és vizsgálta. Kisméretű képeket állított ki, egy kompozíciót, és több portrét. Az »Étkezőkocsi« egyszerű hétköznapi téma, nagy gondnal, szépen megfestve. A művész elmélyüléséről tanúskodik az a tény, hogy a témát kétszer is feldolgozta. A kiállított kép mondanivalója és festői megoldása egybe van hangolva, kivéve talán a lilaszínű női figurát, melynek jelentősége semmivel sem több, mint bármely más figuráé, és ép ezért nem indokolt ruhájának különös, sejtelmes színe. Igen szépek Bencze portréi is, kiemelkedik közülük a »Katica« című.

Csáki Maronyák ez alkalommal portrékkal és kompozíciókkal szerepel. Portréin meglátszik a rutinos arcképfestő biztonsága, nagyon karakteresek, de modelljeinek jellemét mélyebben is lehetne elemezni. Kiállított kompozíciói fejlődést jelentenek — ami a témát illeti — azonban szakmai megoldásukban a portrék mögött maradnak. Több alakos képén, a Balatonnak és az égnek színe nyers, nem elég meggyőző. Csáki-Maronyák előtt — és itt az elmúlt korok nagy mestereinek példájára gondolok — igen sok lépcső van még, amelyet meg lehet járni és amelyet meg is kell járni — mert a tehetség kötelez. A magyar képzőművészet többet nyerne azzal, ha első portréinak (Kurucz D. István, Mikus Sándor arcképei) jellembrázolását és előadásmódjának üdeségét igyekezne fokozni, ha érezhető lenne minden portréján a küzdelem, a modell jel-

lemének minél mélyebb művészi tükrözéséért — ahelyett, hogy portréit, vagy akár más műfajban tett kísérleteit rutinosan „oldja meg“.

Nagy örömmel látható néhány idősebb művésznünk további fejlődése. Ezek között elsőnek említem meg Diener Dénes Rudolfot, akinek előadásmódja még tavaly is elég messze esett a közérthetőségtől, és most bemutatott virágcsendélete, tájképei ezen a téren komoly fejlődést mutatnak.

Meglepetése a kiállításnak Elekffy Jenő újabb munkássága, hiszen őt, mint aquarellistát ismerte a közönség. A kiállításon bemutatott tájképei, de különösen az önarcképe, nyilvánvalóan megmutatja, hogy jelentékeny mestere az olajfestésnek is, és hogy ebben a műfajban is sokat várhatunk tőle.

Szobotka Imre »Pásztói országút« című képe is azt mutatja, hogy a művész igyekszik kifejezés módját továbbfejleszteni. Éveken keresztül megszoktuk tőle a világos, egytónusú, kissé hűvös tájképeket és kompozíciókat, amelyek nem egyszer a fáradtság színezetét keltették. Fenti képe azonban, különösen a kép jobb oldalán lévő bokros domboldal mutatja, hogy Szobotka művészete az elmúlt évben nagyot gazdagodott. Ugyanezt igazolja egyébként »Mátrai táj« című képe is.

Benedek Jenő tájképpel és egy figurális kompozícióval szerepel. Tájképe szép, egyszerű eszközökkel idézi elő a nyári alföldi meleget, a Tisza csendes folyását. Igen jól oldja meg a képen a tájnak életet adó három motívumot, a delelő teheneket, a közeledő hajót, és a távolban lévő távvezeték oszlopait. Ezekkel a felületük-



2. Konecsni György: Rákóczi és Esze Tamás találkozása.

ben kicsi, de tartalmukban fontos elemekkel a művész meggyőző képét adta a tisztai tájnak.

Ék Sándor »Virágcsendélet«-e tanúságot tesz arról, hogy a művész igyekszik mélyebben behatolni a színek kezelésébe, sőt arról is tanúskodik, hogy művészete ezen az úton lényegesen gazdagodni fog. A virágcsendélet megoldása — különösen a takaró színe — azt mutatja, hogy ennek az útnak továbbfejlesztése a lelkiismeretes gondos tanulmányok hosszú sora, fel fogja számolni a művész rajzi felkészültségéhez nem méltó színkezelés nyomait, amelyek Ék Sándor kompozícióin mindmáig mutatkoznak.

Komoly fejlődést mutat Legény József »Páncélosok« című képe is. Kétségtelen azonban, hogy a művésznek még sokat kell fejlődnie, egyrészt mert a figurák arca kissé édeskés, másrészt a lombok zöldje és a páncélosok egyenruhájának kékeslila színe a képen, nem ad kellemes összhangot.

Fejlődést mutat Radnóti Kovács Árpád kétségtelenül azzal, hogy »Elnyomás« című képén bonyolult kompozícióval igyekszik megbirkózni. A kép a jobbágykorból veszi témáját. Feltétlenül elismerésre méltó a szándék, amellyel ilyen nagy feladatot igyekezett megoldani. Azonban nem sikerült a tárgynak megfelelő légkört teremtenie, a nézőt érzelmileg előkészítenie, így a kép a valóságnak ábrája lett és nem tükörképe.

A festészeti anyagot tekintve megállapítható, hogy az elmúlt években nagyméretű és jelentékeny alkotásokkal szereplő mestereink ezen a kiállításon is részt vesznek, műveik azonban, vagy nem befejezettek, vagy

kisebb jelentőségűek. Itt mindjárt elsőnek említendő Kádár György »1930. szeptember 1.« című festménye. A hatalmas kompozíció tárgyát a munkásmozgalom multjából vette, és igen nagy méretben igyekezett harcos multunknak ezt az egyik legfontosabb mozzanatát megjeleníteni. A műhöz készített számtalan és igen szép rajzvázlat mutatja, hogy a kép részleteinek megoldásához Kádár milyen nagy előkészületekkel fogott hozzá. A kép egész kompozíciója azonban nem érett eléggé. Előtere megoldatlan, a nagy figurák — akik legközelebb állnak a nézőkhöz — nem elég megjelenítő erejük, a kép összhatása sem elég drámai. A mű feltétlenül megédesmeli, hogy a művész tovább foglalkozzék vele és megoldja úgy az egész képet színhatásában, mint az előteret rajzi értelemben. Abban az esetben ez a mű új festészetünk kimagasló alkotásává válik.

A másik jelentékeny történelmi festmény Konecsni György »Rákóczi és Esze Tamás találkozása«. A kép történelmünk egy döntő mozzanatát mutatja meg. Nagyigényű a gondolat és nagyigényű művészi eszközökkel indult el a művész. Különösen szépen sikerült a képen a fejedelem figurája, akinek ruhája, arca, kézmozdulata egyszerűen és nemesen mutatja II. Rákóczi Ferencet. Helyes, hogy Konecsni eltért a bíborszínű ruhától — amely kissé sablonos — és ünnepélyes fekete ruhába mutatja a fejedelmet, akinek figurája a körülötte lévő világos tónusok közül éppen ezért szépen kiemelkedik. Igen szépen sikerült az erdő árnyékában éljenző felkelők tömege. Nem fejeződik ki azonban elég világosan a kép tartalma. Rákóczi egy öreg paraszt emberhez fordul, vele



3. Domanovszky Endre : Előadás előtt.



4. Kemény Zsigmond: Móricz Zsigmond szegény parasztcsaládnál.

beszélget, láthatóan nem a paraszt ember mellett álló vörös ruhás vitézzel. Nyilvánvaló, hogy az öreg jobbágy nem Esze Tamás. Magatartásánál, ruhájánál fogva a pirosmentés vitézt is Rákóczi kíséretéhez tartozó katonának gondoljuk. Tehát a két figura közül, akikről feltételezendő, hogy egyik Esze Tamást jeleníti meg, egyiknél sem vagyunk erről teljes biztonsággal meggyőződve. Zavaros bizonyos fokig a kép előterének kompozíciója, ahol a figurák sűrűn egymás mellett, sőt egymás alatt vannak elhelyezve és ez érthetatlenné teszi a helyszínt, ahol a jelenet lejátsszódik. A néző nincs tisztában azzal, hogy a figurák hol állnak. (Megjegyezzük, hogy Konecsni és Kádár tavalyelőtti közös kompozícióján hasonló kérdés merült fel, mégpedig hogy a főalak Dózsa György áll-e avagy ül.) Végezetül igen zavaró a képen az indokolatlan vöröses-sárga szín, amelyet semmiféle évszak vagy napszak nem tud megmagyarázni. Sajnálatos dolog, hogy a művésznek nem volt ideje a képet más környezetben is megvizsgálni, nemcsak ott, ahol festette, mert akkor ez a hiba elkerülhető lett volna és a kép feltétlenül a kiállítás egyik legszebb darabjává lett volna. Így azonban a kép színei semmiféle hangulatot, érzelmi előkészítést nem adnak ahhoz a fontos történelmi tényhez, amelyről a mű beszél.

Domanovszky Endre »Előadás előtt« című képe a tőle

megszokott nagy festői kvalitásokat mutatja. — A kép azonban távolról sem fejezi ki azt a tartalmat, amit a címe mond. Az öntevékeny kultúrsoport tagjainak előadásra való készülődését nem érezzük a képen, bármily mesteri módon bánik is Domanovszky a színekkel és a tónusokkal. Amennyiben a művész ezt a képet a gondolat teljes kifejezésének tartaná, álláspontját a legnagyobb mértékben helytelenné kellene tenni. Azonban biztos tudomásunk szerint ennek a témának ez az első variációja, a művész műtermében további két variáción dolgozik. Megnyugtató és helyes, hogy egy gondolat kifejezése érdekében több mű készül, hogy a művész keresi az eszme legtökéletesebb megjelenítésének lehetőségeit. Ezt a képet azonban ilyenformán csak kísérletnek tekinthetjük. Éppen ezért nem tartom helyesnek, értékelésével most foglalkozni.

Nem kívánhatjuk művészeinktől, hogy évente egy-egy nagy reprezentatív alkotással szerepeljenek a kiállításon, különösen akkor nem, ha közben olyan hatalmas feladatokkal birkóznak, mint éppen Domanovszky.

Pór Bertalan »Érette ígyünk, Sztálinért« című művén egy — Tyihonov pohárköszöntőjét — szavaló színészt mutat. A téma igen nehéz, a művész a vers és a színész pátoszával igyekezett kimutatni Sztálin iránt érzett szenvedélyes szeretetét. Semmi kétségünk nincsen abban,

hogy a mester, akinek szenvedélyessége és lendületes munkamódszere közismert, ezt a nehéz feladatot be tudta volna tölteni. Azonban ez a kép sem érett meg eléggé. Lehetett volna és kellett volna rajta tovább dolgozni, annál is inkább, mert egyike a kiállítás azon műveinek, ahol a művész érzelmeit nem rejti véka alá, hanem azokat őszintén a közönség elé tárja, ahol a művész az igaz pátosz hangját keresi.

Szőnyi István három kisebb képet állított ki, részben tájképet, részben életképeket. A legszebb közülük a »Malomudvar« a poros tikkasztó nyár hangulatának tökéletes tükrö. Tárgya azonban kissé sivár. A képek nem adnak a néző számára olyan élményt, mint Szőnyi tavalyi nagyméretű pannói. Az az érzése a nézőnek, hogy ezek a képek nem képezik gerincét Szőnyi munkásságának. Ez igaz is, mert most mikor a művész a földalatti hatalmas freskóján dolgozik, természetesen arra a munkára koncentrálja egész tudását és figyelmét. Úgy gondoljuk, érdemes lett volna ennek a nagy munkának »melléktermékeiből« néhányat megmutatni, hiszen ez a közönséget nagyon érdekelte volna, és ezek a mester munkásságának gyönyörű darabjai.

Bernáth Aurél három beküldött képén is érzik az, hogy főfigyelmét készülő freskója kötötte le. Két tájképe közül a balatoni témájú szép, hangulatos költemény a magyar tenger szépségeiről. Kevésbé mondható ez el az »Újpesti rakpart« című képéről. A tárgyválasztást nem tartjuk túl szerencsésnek, mert a Szent István-téri skatulyákból összerótt templomlátványa nem nagyon szép. De ettől a nem kellemes rajzú épülettől függetlenül is, nem vonzóak az előtér figurái, különösen nem a körbe táncoló gyerekek.

A felsorolt néhány példán azt igyekeztem megmutatni, hogy a kiállításon több olyan mű van — és éppen legjobb művészeink alkotásai — amelyek nem teljesen befejezettek, vagy amelyek nem reprezentálják alkotóikat, azért, mert azok más — a kiállításra nem kerülő — feladatokon dolgoznak. Ez azonban nem helyes. Nem helyes azért, mert művészeink egyrészét a való helyzetnek meg nem felelő színben tünteti fel, másrészt, mert a kiállítás eszmei egységét zavarja. De ezen kívül az egész képzőművészet szempontjából is helytelen, ha félig kész, kísérleti állapotban lévő, vagy pedig nem az alkotó törekvéseinek fővonalát a eső művek kerülnek az évi Nemzeti Kiállításokra. Helytelen pedig azért, mert nem mindig nyilvánvaló, hogy a kiállított művet maga a művész egy téma megoldásához szükséges lépésnek, vagy pedig befejezett műnek tekinti-e. És így a nem készre érett műalkotások bemutatása nemcsak a közönséget, hanem a fiatalabb művészeket is megzavarja. Példa erre Csernus Tibor képe a »Déli-vasút«. Szomorú látvány ez a kép, amely azt igazolja, hogy a tehetséges fiatal művész mesterének művészetéből itt a szakmai külsőségeket vette át. Érthetetlen, hogy a rendezés miért tette ezt a képet az első terembe, Bernáth képének pendantjául, mintha gúnyt akart volna űzni a fiatal művészből, akinek tehetségét illusztrációi messzemenően igazolják.

Kiseb mértékben, de fennáll ez a veszély más fiatal művészeknél is, pl. Orosz Gellért »Vadas Ágnes« portréján, amely jóízűséggel megfestett mű, azonban megoldásában laza, vattás, befejezetlen és ez jelen esetben nem időhiány eredménye, hanem szándékosság. Nem befejezetlenségről, hanem tudatos vázaltszerűségről van



5. Szabó Wladimir: Dózsa népe.

szó, Molnár C. Pál ipari és mezőgazdasági témájú képei esetében. Ezek a kis képek tanúskodnak a művész mindenki által ismert kiváló rajztudásáról. Helyesebb lett volna azonban, ha egyet-kettőt közülük teljesértékű művé érlel, ahelyett, hogy a sok kis vázlatot bele erőszakolja egy kazettarendszerbe, melyben sem külön-külön, sem együttvéve nem érvényesülnek.

Félig kész mű sajnos Szentgyörgyi Kornél műve a »Ki merre lát«. Ezt a gondolatot a grafikai részben ismerjük meg, ahol a művész azt igen jól megoldotta. A kiállításon bemutatott kép azonban nem kielégítő. Bár helyes és igaz hangulatot ad a sűrűre ólmos színű ég, sáros út, a nyomorúságos házak, helyes ellentétet ad a császári katonák sujtásos egyenruhájának és az úton vonuló parasztok nyomorúságos rongyainak viszonya, a kép mégsem teljes. A rajzilag és formailag befejezetlen, vázlatos figurák lerontják azt a hangulatot, amelyet a képet távolról tekintő néző kap.

Ugyancsak félig kész Gordon György »Mecsekszabolcsi sortűz« című műve. Kár pedig, mert témáját a művész átérzte és lendületesen, szenvedélyesen komponálta meg. Az előtér befejezetlen, elmosódott alakjai nagyon sokat rontanak a mű összehatásán. (Megjegyzendő, hogy Bánhidí Andor és Máté András hasonló témájú képéhez viszonyítva, a csendőrök és a tömeg közötti drámai feszültség itt van a legjobban megoldva, éppen a csendőrök aktivitása következtében.)

*

A kiállítás egészében az érzelmekkel, a pátosznak igaz hangjával ritkán találkozunk. Éppen ezért örömmel üdvözljük Kemény Zsigmond »Móricz Zsigmond szegény-paraszt családnál« című művét, amely érzelmekben gazdag alkotás. A sötét szobában üldögélő parasztok, a fénynek háttal ülő Móricz Zsigmond, az elnyomás korának nehéz paraszti sorát helyesen idézi. A műnek nagy meggyőző ereje van, reméljük, hogy Kemény ezen az úton haladva, komoly eredményeket fog elérni. Ugyancsak itt kell megemlíteni Sarkantyú Simon »József Attila« című művét. Sarkantyú Simon képein az utolsó két évben hajlandóságot látunk arra, hogy mondani-valóit érzelmegzadagon, igaz pátossszal mondja el. Nem vagyunk meggyőződve arról, hogy József Attilának fellegajtó köpenyben, fekete köd közötti ábrázolása a legjobban találja el azt a patetikus hangot, amely József Attilához illik. Azonban a kísérletért, hogy a problémához őszinte pátossszal nyult hozzá és a József Attila fejének sikerült megfestéséért a fiatal művészt elismerés illeti.

Az őszinte érzelmek tükrözéséért kell külön kiemelni Szabó Vladimir művészetét. A művésznek majd minden képe a Dózsa felkeléssel foglalkozik. A képek szemlélete kétségtelenül elűt a kiállítás általános szemléletétől. Ezek a művek *mesélnek* a Dózsa felkelésről, lenyűgöző és izgalmas, minden részletre kiterjedő mesét, olyat, amelyben egyként gyönyörködünk a mese érdekességén és a mesélő lenyűgöző stílusán.

Fentieken kívül, a kiállítás képeiből az érzelmek nem igen törnek utat a néző felé. Még akkor sem, ha egyes képek igen komoly festői felkészültséggel készültek. Például Fónyi Géza képe, a »Sakkozók« magas festői kvalitásokat mutat. Azonban a kép hideg, nem kelt fel a nézőben személyes érdeklődést. Gondoljunk a németalföldi mesterek hasonló tárgyú képeire, hogy azokban mennyi bensőséges emberi érzés, vagy akár humor van. Ugyanezt mondhatnánk Bernáth Aurélnak »dr. P. A. arcképe« című művére. Bernáth tájképeiben könnyed, és lendületes módon alkot. Ha portrét fest — ezt tavalyi képénél, amikor kislányát festette is láttuk — valamilyen, szinte klasszicizáló hűvösséggel kezeli az ecsetet. Ennél a képnél ez kevésbé jelentkezik ugyan, mint a tavalyinál, de itt is megvan. Ez annál is sajnálatosabb, mert ez a hűvös ábrázolási mód megakadályozza a jellem gazdagabb tükrözését. A modell színes, határozott karaktere nem bontakozik ki a néző számára.

A képeknek, illetőleg a témáknak ilyen szakmailag kulturált de érzelem nélküli kezelése a fiatal művészek munkájánál is itt-ott jelentkezik. Példa erre többek között Kristóf János »Dunabogdányi kőbánya uszályokkal« című képe.

A képből áradó érzelmek és pátosz kérdése — a kiállítástól következően — képzőművészeti életünk egyik kulcskérdése. Arról van ugyanis szó, hogy azok a művészek, akik műveikkel a nézőket meg akarják rendíteni, akik műveikkel el akarnak mondani valamit, ami a nézők érzelmeit felkelti, azok a művészek — éppen a fenti célkitűzések következtében — kevesebb figyelmet fordítanak a művészet fejlődése folyamán kialakult formai követelményekre. Ez kétségtelenül hiba, de még nagyobb hiba, hogy azok a művészek viszont, akiknek munkássága az elmúlt évtizedek művészeti kultúráján épült, egy bizonyos meghatározott formai igény követelményével vizsgálják minden műalkotást. Megfelelőnek tartják a művet, ha ezt a formai igényt kielégíti, akkor is, ha a mű nem ragadja meg a közönséget. És ha egy mű nem elégíti ki ezt az igényt, akkor nem tartják művészinak, bármily hatása van is a nézőre. Ennek a hibás nézetnek gyökere abban van, hogy a burzsoá időkben nevelkedett művészek a polgári társadalom képi igényét abszolút mértéknek tartják, amely a művészet kritériuma. Ez természetesen nem helyes. Nem lehet és nem szabad elvetni a polgári társadalom művészetének haladó elemeit. De abszolút mértéknek használni azokat még helytelenebb.

*

Több olyan képpel találkozunk a kiállításon, ahol a művészek nem mélyültek el kellőképpen abba a témába, amelyet választottak. Különösen élesen jelentkezik ez azoknál a műveknél, amelyek nagyfontosságú kérdésekkel foglalkoznak. Ilyen pl. Kontuly Béla műve »Budai Nagy Antal a kolozsmonostori békét diktálja«. A kép közérthetőségénél és közérdekű témájánál fogva foglalkoztatja a nézőket. Azonban nincs történelmi levegője. A nézőknek nem az az érzése, hogy feudális urakat és parasztforradalmárokat lát, inkább azt hiszi, hogy jelmezbe és maszkba öntözött színészeket festett a festő, színházi díszletek között. Nem szívesen használjuk ezt a hasonlatot, hiszen a színművészet is ott kezdődik, hogy a néző nem XY színészt látja Othello maszkjában, hanem Othellót. A képen nem Budai Nagy Antalt látjuk, hanem modelleket korabeli kosztümben.

Hasonló a helyzet Vydai Brenner Nándor »1930. szeptember 1.« című művével. A kép a munkásmozgalom egy nagyjelentőségű jelenetét mutatja meg. A kép kompozíciója sematikus. A típusok nem őszinték, nem meggyőzőek. A baloldalon lévő keménykalapos munkás-árukl olyan leegyszerűsítése az osztályellenesség ábrázolásának, amit karikatúra vonalon is elítélünk, ahol pedig az olyan egyszerű színbólumok, mint pl. keménykalap, indokoltabbak. Végül az egész képek érthetetlen fakó-szürke színe van és semmiképpen nem ébreszti fel bennünk azt a hangulatot, azokat az érzelmeket, amelyeket 1930 szeptember 1. kapesán fel kellene, hogy ébredjenek bennünk. Hasonló a helyzet Mácsay Lajos művével, aki a szuhakállói bányászok megmentését festette meg. A kép kompozíciója érdekes, a figurákat nagyjában és egészében jól rajzolja meg. Nagy hiba azonban, hogy a típusok egyhangúak, unalmasak, lélektanilag felületesen vannak ábrázolva, állapotukra legfeljebb annyi utal, hogy mindnek egyformán megnőtt a szakálla. A helyzet drámaiságát, feszültségét a kompozíció valószínűsíti, de nem teszi élménnyé. Imre István »Gyapotszűrő« című képe érdekes tárggyal foglalkozik. A honvédség és a parasztság találkozása, mint eszme, nagyon fontos és érdekes. A képen azonban ennek az érzékeltetésére nem sikerült eléggé. A tájképi rész ad valamelyes hangulatot, azonban a figurák erőltetettek, kényszerdedettek, mozdulataik keresettek.

Fentiekből következik, hogy mennyire nem közöm-



6. Kerényi Jenő: Ünnepi felvonulók.

bős a művész tárgyválasztása, illetőleg, hogy mennyire meg kell vizsgálnia magát a művésznak abból a szempontból, vajjon felkészültsége elegendő-e arra, hogy a kiválasztott témát nagyobb méretben nagyszámú figurával megfesse. Nagyon tiszteletreméltó törekvés Domonkos Lászlótól a »Miskolci ütközet« megfestése. Azonban mindenképpen számot kellett volna vetnie önmagával, hogy festésben, rajzolásban, kompozícióban való készsége elég-e ahhoz, hogy ezt a témát ilyen méretben megoldja. A kép zöldeskék színe eleve borongó hangulatot ébreszt az emberben. A sötét tónus elfedi a figurák arc kifejezését és még csak fokozza azt a pesszimista légkört, amely semmiképpen sem tükrözi a győzelem hangulatát. Ilyen feladat megoldásához nagyobb körültekintéssel, felkészültséggel kell hozzányulni. Veszprémi Endre »Rákóczi és Esze Tamás találkozása« című művénel a helyzet hasonló, bár lényegesen nagyobb összhangban van a kép, mint az előbb említett esetben. A fiatal művész jótéhségű, derűs színei, bátor rajza indokoltá teszi, hogy történeti kompozíciókkal foglalkozzon. Az a jelenet azonban, amelyet kiválasztott, igen nagy kompozíciós feladat, s ezért nem járhatott megfelelő sikerrel. Azt hisszük, helyesebb lett volna, ha egyszerűbb megoldást választ, ugyanennek a tárgynak kifejezésére, amelyet teljes sikerrel tudott volna kivitelezni.

Magától értetődően nem arról van itt szó, hogy a művész ne festhesse meg azt a tárgyat, amelyhez kedve van, hanem arról, hogy keresse meg azt a megoldási formát, amelyet meghatároz egyrészt a tárgy, másrészt a művész felkészültsége. Hogy ez mennyire fontos, arra példa Ék Sándor képe is. Tárgyválasztásához szó sem férhet, nyilvánvaló, hogy a művész ideológiai felkészültsége tökéletesen megfelel a választott gondolatnak, azonban egy csataképeknek sok figurával való megfestéséhez a művésznak előzően sok szabadtéri tanulmányt kell végeznie, tájképet, a tájban mozgó figurát festenie. Ezeket az előtanulmányokat a művész nem végezte el és ez kompozícióján feltétlenül meglátszik.

Kétségtelenül mindezeknek az ellenkezőjéről is tudunk példát a kiállításon, azaz, hogy egyes művészek kisebb feladatokra vállalkoznak, mint amely feladatokra tehetségük és képességük alkalmassá teszi őket. Ilyen

például Scholtz Erik, akinek nem lett volna szabad megelégednie olyan kis feladatok megoldásával, mint amelyet maga elé tűzött. Nem indokolt dolog az, hogy fiatal művész olyan óvatoskodva nyuljon a feladathoz, ahogy ezt Scholtz Erik teszi. Hasonló a helyzet Miskolci Lászlónál, aki egy portrét állított ki olyan kompozícióval, amelyet pár évvel ezelőtt (mint önarcképet) már láttunk tőle. Akkor is, most is a figura szinte kísértetjellegűen emelkedik ki, valamilyen absztrakt térből. Képe nemlétező, kitalált világot tükröz, amelyben a néző nem érzi jól magát.

II.

A kiállításon bemutatott szobrászati anyag egy jelentékeny részét a Földalatti és a Népstadion pályázatokkal kapcsolatos szoborművek tervei és vázlatai adják. Ezek a művek szobrászaink jó felkészültségéről tesznek tanúságot. A feladathoz képest aránytalanul rövid idő alatt termették meg ezek a megbízások a maguk gyümölcseit. Ennek megfelelően nagy általánosságban nem is lehetnek teljesen érettek. Hiányzik belőlük az az ízeség, az a többlet, amely a korrektül megmintázott szobor élménnyé teszi.

A Földalatti végállomásának szoborművei közül látjuk Szabó Iván »Sportlovasnő«-jét, valamint Grandtner Jenő, Kocsis András, Ungvári László, Erdei Dezső és László Péter műveit. Szabó Iván lovaszobra a legteljesebb mind közül, komoly teljesítmény, a művész jelentős alkotása. A ló mozgata szép, bár felemelt első lába kissé merev, valamint merev magának a lovasnőnek alakja is. A többi szobor, úgy az álló figurák, mint a futó csoportozat, felnagyított tervnek hat és nem olyan szobornak, amit alkotója nagyban képzelt el. Kétségtelenül jól vannak megmintázva, de méretarányaik több lehetőséget is megengedtek volna.

A Népstadion szoborcsoportjának terveit is bemutatja a kiállítás, ha nem is teljes számban. Az első termekben Antal Károly, Kerényi Jenő, Mikus Sándor, Tar István, Váradi Sándor terveivel ismerkedhetünk meg. Ezek közül kiemelkedik Kerényi Jenő »Ünnepi felvonulók«-at mutató műve. A kompozíció lendületes, szenvedélyes, látható, hogy a művész őszinte érdeklődéssel készítette. Reméljük azonban, hogy a nagy méretben való megmintázás idején a torzítások el fognak tűnni, melyekhez úgy látszik Kerényi egyelőre ragaszkodik, mintha képességét, alkotó erejét ezek a torzulások, görcsök jelentenék. Mikus futballozókat mintázott. Kompozíciójában sikerült a futballozás mozgataiból szellemes és érdekes csoportozatot készíteni. A többi szoborcsoport ugyancsak szépen van megmintázva, de inkább ábrázolat jellegűek, inkább illusztrálnak egy-egy gondolatot, semmint az önálló alkotás erejét és gondolatgazdagságát éreznők bennük.

*

A kiállításon bemutatott nagyobb méretű, emlékmű jellegű szobrok változatos képet mutatnak. Somogyi Árpád Móricz Zsigmondról készített szobra karakteres, jólsikerült és érdekes kompozíció. Mozdulata, arc kifejezése világosan láttatja a népi író. Wagner Nándor: »József Attila« szobra viszont semmiképpen sem tükrözi a nagy proletárköltőt, bár formailag határozottan érdekes. Kompozíciója, mozgata beteges, nyugtalanító, József Attilának nem azokat a vonásait mutatja, amelyek őt a magyar proletariátus harcosává tették. Matei Aurél »Ady« szobra azonban még kevésbé fejezi ki Ady Endre forradalmiságát, költői nagyságát. Megmunkálásában, gondolatában egyaránt szegényes.

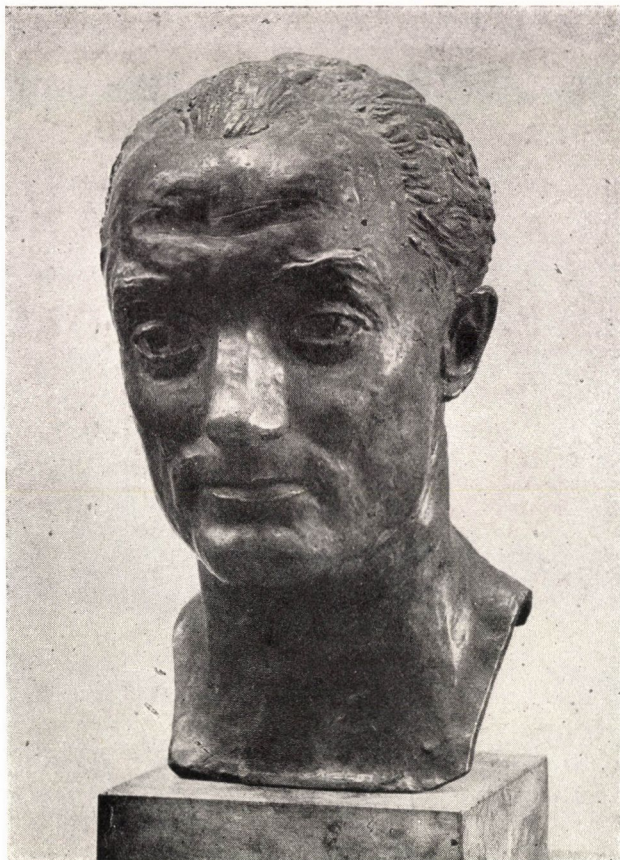
Az emlékmű jellegű mellszobrok közül kiemelkedik Erdei Dezső »Csokonai« szobra. A mű a művésztányra kerül. Jellemábrázolás szempontjából, formai szempontból a művésztány egyik legsikerültebb szobrának mondható. Tar István II. Rákóczi Ferencet mintázta meg. A szobor mintázása szép, szeretetteljes, talán kissé túlzottan hajlik a dekoratívítás felé és így nem elég mélyen jellemábrázoló. A mellszob-

rok komponálása azonban több alkalommal merev, kényszerű szimmetrikus. Így például Pál Mihály Táncsics Mihályt és Petri Lajos Katona Józsefet láttató műveinél, amelyek ugyancsak a művészsztánra kerülnek. Schaár Erzsébet két mellszobránál is ugyancsak ez a hiba. A hibát fokozza itt az a tény is, hogy míg az egyik mellszobor Zrínyi Ilonát, a másik Dérinét volna hivatva ábrázolni, megoldásuk olyan sematikus, hogy lényegükben nem különböznek egymástól.

Az első teremben látjuk Kisfaludy Stróbl Zsigmond szobortervét a millenniumi emlékre kerülő II. Rákóczi Ferenchez. A terv dekoratív, nyilván jól fog beilleszkedni a környezetbe, de a szobor arckifejezése nem vonzó, vonásai nem a népi hadvezér, nem a »mi« fejedelmünk vonásai.

A kiállításon szép számmal láthatunk olyan műveket, amelyek nem meghatározott helyre készült nagyobb-méretű művek. Ezek között első helyen áll Somogyi József »Martinász« című szobra. Ez a szobor Somogyi legsikerültebb műve. Szépen, lendületesen van megmintázva, előadásmódja monumentális, szimbóluma lehetne a munkásosztály országépítő munkájának. Azonban nem tagadható, hogy még ezen a szobron is jelentkezik Somogyi torzító hajlama, elsősorban a nyakon, melynek arányain feltétlenül változtatni kellene.

A nagyméretű szobrok között kiemelkedik Kis István »Békét akarunk« című szobra. A szobor kompozícióját a tavalyi kiállításról már ismerjük. Külön felemlítendő azonban a szobor azért, mert a művész nem elégedett meg a szépen megoldott kompozícióval, hanem — a



8. Ferenczy Béni : Ferencsik János

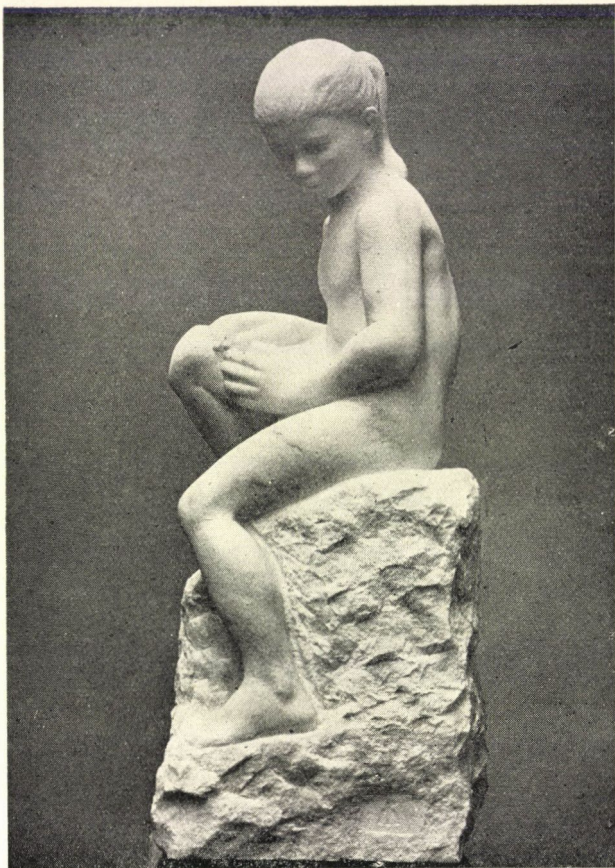
tartalom minél gazdagabb kifejezésére minden lehetőséget megragadva — a szobor arcát kifejezésteljesen, egyénítve oldotta meg, mély érzelmeket közvetítve ily módon is. Ugyanez az erőssége Kucs Béla »Bányász« című szobrának, melynek arca gazdagon egyénített s a keze is egyéniséget jellemez. Ezt azért kell kiemelni, mert a kiállításon van nem egy olyan mű, amely a felszabadulás után kialakult új témákat szegényesen, sablonosan, lényegében egymástól alig eltérő változatokban ismétli. Kucs Béla szobra azonban kivétel ez alól. Annak ellenére, hogy ezt a tárgyat igen sokan dolgoztak már fel — újat mond, műve meggyőző.

Dabóczi Mihály »Ludas Matyi« című szobra kissé stilizált. Ezt érthetővé teszi maga a téma is. Úgy hisszük azonban, hogy stilizáltsága ellenére valamely kisebb, intim jellegű parkba elhelyezhető lenne. Farkas Aladár három szobrot állított ki, nagyméretűt, melyek közül kettő munkásábrázolás, egy pedig »Kultúrsoport táncosa« című. A két munkásábrázolás jól sikerült mű, komoly fejlődést jelent Farkas Aladár munkásságában. Nem szerencsés azonban a figurák térd felett vagy derékban való elvágása, mert úgy tűnik, mintha gipszbe volnának ágyazva. Különösen sajnálatos ez a táncosnál, ahol tartalmilag is furcsa, hogy egy táncsoport tagot megjelenítő műnek éppen a lábai nem láthatók.



7. Somogyi József : Martinász.

A kiállításon szereplő portréanyag gazdag termésről ad számot. Kiemelkedik a portrék közül Ferenczy Béni szobra, Ferencsik Jánosról. A szobor nagyon karakteres, szép mű, kissé hűvös, szenvtelen, hiányzik belőle az a lendület, amely a művész plakettjeire jellemző. Igen szép Somogyi József »Koreai diák« című szobra, amelyen már nem találkozunk azokkal a modorosságokkal, amelyek Somogyi munkáiban gyakran jelentkeztek.



9. Medgyesy Ferenc: Kislány.

Dózsa feje érdekes és elismerésre méltó kísérlet, a szobor jellemábrázolása azonban nem elég világos. Az archa csapódó haj kissé erőltetett, nem kellemes, de a szándék, egy elevenebb hatású Dózsa alkotására feltétlenül elismerést érdemel. Nagyon karakteres Vigh Tamás Ferenczy Béniről készült portréja, annak ellenére, hogy formakezelése néha elmosódik. Jól sikerült karakteres portré Jálics Ernő férfeje és Marton László, Vilt Tibor portréi.

Pátzay Pál Csányi Károlyról készített portréja nagy hasonlatosságot mutat, de mégsem jellemzi elég mélyen a tudóst. Ennél a portrénál az lett volna éppen az érdekes, hogy a modell lényege — tudós mivolta és vidám kedélye — milyen összefüggésben vannak egymással, hogy a joviális külső mennyiben tükrözi és mennyiben leplezi a tudóst.

Gyenes Tamás Pór Bertalanról készített szobrán a mozdulat általában karakteres, nagyon jellegzetesek a kezek is, azonban Pór mester archa nem elég jellemző, vonásainak mozgékonyágát, kifejezőteljeségét a mű nem adja vissza.

A portrékkal kapcsolatban egy műről kell még szólni, amely bizonyos fokig szimbolikus jellegű. Ez Borsos Miklós »Démétér« című szobra. A szobor vörösmárványból készült, és egy telt idomú mosolygós parasztmenyecskét mutat. Helyes, hogy a művész ilyen típust választott. A mi népünkre jellemző ez a szépség, fiatalság és erő. Éppen ezért képes népünk arra, hogy életét szüntelenül szebbé és jobbá tegye, hogy előre nézzen. Népünk kibontakozó tulajdonságainak legfontosabb jellemvonása az, amelyik tevékenységét a múlttal szemben a jövő felé irányítja. A művésznak éppen ezért keresni kell modelljében ezt a jellemvonást, még akkor is, ha ez nem mutatkozik könnyen láthatóan a felszínen. Ha azt akarjuk, hogy a bőségnak, a termékenységnak a szimbólumát ne több évezred múltjából kell-

jen előkaparni, hanem hogy azt a mai élet megteremtse, akkor keresni kell az előremutató vonásokat és a társadalomnak ezekre a vonásokra kell a figyelmét felhívni. Borsos Miklós ebben a művében a modell jellemének „időtlen” elemeit kutatta. A mű tárgya egy mai parasztmenyecske, — témája az örök termékenység és bőség. A művész kitűzött célját ezzel a szoborral elérte. A gyönyörűen faragott szobor szellemi magatartása — már amennyire ez lehetséges — független korától és népétől. De éppen ezzel a témaválasztással nem tudok teljesen egyetérteni. Nemcsak a »Démétér« tekint időtlenül a környezettől függetlenül maga elé, hanem néha Borsos Miklós is. Holott a mi népünk azt kívánja az »Egry József« portré és a plakettek mesterétől, Borsos Miklóstól, hogy amennyi szeretettel és gyöngédséggel fordul a múlt szépségei elé, ugyanolyan szeretettel, gyöngédséggel vezessen és irányítson a jelen útjain keresztül a jövő — még gazdagabb — szépségei felé. Azokat a gazdag érzelmeket, azt a hatalmas megjelenítő erőt, mely Borsosban van, a művésznek azt a szeretetét, határozottabban kellene a mi társadalmunk szolgálatába állítani.

*

A kiállításon szereplő kisplasztikák nagyon gazdag, változatos anyagot mutatnak. Igen szép a fiatal Segesdi György három kisplasztikája az »Ács«, »Faragó ács«, »Piheő olvasztár.« Mindhárom lendületes, eleven mozdulatú és a művész jövőd munkásságával kapcsolatban nagy reményekre jogosít bennünket.

Pátzay Pál »Repülőgéptől búcsúzó« kisplasztikájának egy kisebb variánsát már láttuk. Ez a mű gazdagabb, változatosabb a kiállítás egyik kiemelkedő darabja. Igen szép a fiatal Kovács Ferenc »Olvasó lány« című fehér márvány szobra. A mű szépen van komponálva, technikai előadása ugyancsak sikerült. Vigh Tamás »Táncoló leány« szép mozdulatú kedves figura. Szépen sikerült Pándi Kiss János két faszobra a »Kazánkovács« és a »Gyárimunkás.« Harmadik kiállított faszobra a »Nemzetköziség zászlaja alatt« elnagyoltan van kifaragva, sematikus munka — nem volt indokolt a kiállítása. Farkas Aladár »Koreai menekülők« című kisplasztikája — bár nem éri el a tavaly kiállított »Koreai anyá-



10. Borsos Miklós: Tersánszky Józsi Jenő.

szobrának színvonalát — de szenvedélyességénél, mélyen átértett mivoltánál fogva megkapó, a benne előforduló torz elemek ellenére is. Az új kispasztika szép példánya Palotai Gyula »Kovács a hevítkemencénél« című szobra is. Ugyancsak szépen van megmintázva Győri Dezső »Tornászleány«-a, de kissé hideg, szenvtelen.

A kispasztikák között szerepel néhány aktábrázolás is. Ezek között mindenekelőtt Medgyessy Ferenc »Kislány« című szobrát kell kiemelni, amely finom, költői mű. A szobor régebben készült, és tanúsága annak, hogy a realista alkotó módszer a mestertől sohasem volt idegen. Ferenczy Béni több kis bronzszobor szerepel. Mind a »Boreas és Psyche« mind az »Eurythmia« szépen, de kissé hűvösen, szenvedélytelenül van megmintázva. Klasszikus hidegségük következtében nehezen találják meg a kapcsolatot a közönséggel. »Vetkőző nő« című kisbronzja nem új műve Ferenczynek, kiállítása nem is nagyon érthető. A figura arányainak torzulásait semmi sem indokolja.

A kispasztikák között sok olyan van, amelyik a munkaábrázolással sablonosan, különösebb érzés nélkül foglalkozik. Van közöttük igen sok technikailag jól megmunkált, kultúráltan mintázott mű, de tartalmilag nem sokat mondanak. Kárpáti Anna »Egri parasztasszony« a például dekoratív ízű, századeleji stilizált paraszt figurákra emlékeztet. De ezenkívül is nagy számmal látunk kispasztikákat, kosárral, almával, légkalapáccsal és egyéb rekvizitumokkal, amelyek nem emelik kellőképpen a kiállítás színvonalát. Buzi Barna »Kosárvívó«-je dekoratív és ízléses, de különösebb élményt nem nyújt. Matei Aurél »Munka után« című műve csak ábrázol, de nem győz meg. László Péter »Kertészleány« című szobra indokolatlanul és értelmetlenül néz a távolba. Somogyi Árpád »Vegyészleány«-a csodálkozó táncmozdulattal tartja jobbkezét, lábán szíjas szandál, (innen gondoljuk, hogy új értelmiség) balkezeében kémcső (innen sejtjük, hogy vegyész). A problémáknak ilyen leegyszerűsítése nem illik a Móríz Zsigmond szobor alkotójához.

A kispasztikákkal kapcsolatban meg kell emlékezni az állatszobrokról is. Somogyi József kis terrakottái szellemesek, frissek, reméljük, hogy az a biztonság, amellyel Somogyi ezeket a figurákat készíti, egy alkalommal valamilyen nagyobb alkotásban is jelentkezni fog. Szőlősi Endre ugyancsak előszeretettel mintáz állatokat. Állatszobrai mesejellegűek, egy bizonyos naív báj van bennük. Azt hisszük, hogy gyerek-játszóterén, napközi otthonokban Szőlősi művészetét nagyon szépen lehetne felhasználni.

*

A kiállításon három többalakos relief szerepel, amelyekkel foglalkoznunk kell. Az egyik Marton László műve, amelyik a milleniumi emlékre kerül. A mű Bocskay hajdúinak küzdelmét mutatja a császári katonákkal. A kompozíció érdekes és mozgalmas, különösen jól sikerültek a császári katonák típusai. Az üldöző kurucok kevésbé változatosak, Bocskay személye pedig aránylag jelentéktelen. Ezen esetl g lehetne még válogatni. A következő érdekes mű Duray Tibor reliefje. Az aránylag kis domborművön (kb. 120 x 40 cm) több száz figura szerepel. A mű május 1-i felvonulást mutat a Hősök terén. A kompozíció igen mozgalmas, epikus jellegű, a művészt láthatóan a gondolat hevítette és nem a »műfaji tisztaság.« A mű közepén lévő architektúra itt-ott kicsit száraz, az előtérben lévő figurák, különösen a nők nem egyszerű torzok. Egészben véve a téma lendületes megkomponálása, a kisméretű figurák gondos és szeretetteljes megmunkálása a művet a kiállítás egyik igen érdekes darabjává teszi és azt mutatja, hogy Duraytól — bár festőművész — ebben a műfajban is jelentékeny műveket várhatunk. Akasztásával azonban nem tudok teljesen egyetérteni. A kísérleteket — ha szokatlanok is — nagyobb gondnal és szeretettel kell fogadni és ennek a gondnak és szeretetnek a rendezésnél is érvényesülnie kell. Mészáros Dezső reliefje »Lenin Pétervároitt« a nemzetközi munkásmozgalom egy fontos jelenetét ábrázolja. A feladat azonban — amelyet a művész maga elé állított — túl nagy. A sok

figurának, mély perspektívának reliefben való ábrázolása túlhaladta erejét és azt jól megoldani nem sikerült.

*

Külön kell foglalkozni a kiállításon szereplő érmészi anyaggal, miután évi nagy kiállításaink érmészi anyaga mennyiségben és minőségben évről évre fejlődik. A IV. Képzőművészeti Kiállításon is nagyon szép az anyag annak ellenére, hogy kiváló érmészünk, Ferenczy Béni ez alkalommal érmékek nem szerepelt. Borsos Miklós érméi tovább fejlesztik azt az utat, amelyen elindult, emléket állítva elsősorban a magyar, de a nemzetközi kultúra nagyjainak is. Mostani érméi között kiválik a Mednyánszky, Nagy-Balogh érem, valamint igen szép a Vivaldi érem és a Tersánszky érem. Az érmék hátlapjain komponált szellemes, néha humoros elemek gazdagon egészítik ki ezeket a műveket. Madarassy Walter ugyancsak szépszámmú és szép kiviteli érmékekkel szerepelt. Érméi nem olyan könnyedek és szellemesek, mint Borsos érméi, inkább szigorú kompozíciókkal, egyszerűségükkel, nyugalmukkal tűnnek ki. Igen érdekes a Dózsa élete című 4 darabból álló plakett-sorozata, mozgalmasan komponált, finoman megmunkált művek. Kis-Kovács Gyula több éremmel szerepel. Gazdag és változatos tárgyat ölelt fel, technikai felkészültsége még hagy hátra kívánni valót, de történeti tárgyú érméi mutatják, hogy ebben a műfajban szépet fog alkotni. Kis István a VIT-ről készített éremsorozatát állította ki. Szépen és jól oldotta meg azt a mozgalmas témát, amelyet a VIT nyújtott számára. Az érmék között kiemelkedik még Markó Mária Maillolról készített érméje, Lese-nyi Márta Raffael érméje, Martsa István »Gyümölcs-szüret« és »Berény Róbert« érméje. Boldogfai Farkas Sándor és Ispánky József érméi technikailag igen jók, de tartalmukban szegények, magatartásukban érzelm nélküliek.

III.

A kiállítás grafikai anyaga három nagy termet tölt be. Ebben az anyagban szerepelnek illusztrációk, ú. n. képgrafika, karikatúrák és vázlatok.

A vázlatok érdekes képet adnak művészeink kísérleteiről, tanulmányairól, próbálkozásairól. Külön csoportot jelent ezek között a portré-tanulmányok, portré-vázlatok sora. Bokor Miklós, Gacs Gábor, Kerti Károly, Kondor Béla állított ki ilyen műveket. Ezek a kis ceruzával rajzolt fejek mutatják, hogy mindegyik művész őszintén kereste és vizsgálta az eléje kerülő típusokat, elemezte az egyes modellek jellemvonásait, szeretettel fordult modelljei — többnyire a magyar paraszt — felé. Érdekesek és szellemesek Szilvási Nándor vázlatai, melyeket nyilván különböző illusztrációkhoz készített. Bravurosok, könnyedek, biztos rajzolási készség látszik rajtuk.

A vázlatok között említjük meg Barcsay Jenő rajzait is. Nemrégiben elkészült anatómia könyve, tudásáról, úgy anatómiai, mint grafikai téren a legszebb bizonyosságot adja. Kiállításán szereplő rajzai is elemzőek akárcsak anatómiájának illusztrációi. Forgatja, boncolja a formákat, igyekszik azokat a legaprólékosabban megvizsgálni. Egyesíti a tudományos vizsgálódást a művészi megjelenítéssel.

A mindennapi élet iránti érdeklődésről Bencze László és Pituk József vázlatai tesznek tanúságot.

A sokszorosító grafikát mindenekelőtt néhány fa- és linóleum-metszet képviseli. Varsányi Pál fametszet sorozata a mezőgazdaság témájával foglalkozik. Metszetei elég finoman vannak megmunkálva, igyekszik a technikát a gondolat kifejezésének szolgálatába állítani és ez többé-kevésbé sikerül is. Azért csak többé-kevésbé, mert zavaró a metszetek ormótlan, meghatározatlan formája. A fehér papírsík közepén elterpeszkedő indokolatlan formájú fekete folt zavarja a nézőt abban, hogy a metszet finomságaiban gyönyörködjék. Csanády László fiatal grafikusművész linóleum-metszetei érdekesek és szépek. Az erdélyi parasztság multja adta témáját. Gondolatait helyesen ki tudja fejezni,

meggyőzően jeleníti meg a nyomorúságban élő nép életét. A technika azonban, amellyel ezeket a műveket létrehozta, még nem teljesen kiforrott. Előfordul, hogy egyazon metszeten a figurákat egyrészt formailag megminta, másrészt síkszerűen hagyja. Mindkét megoldás helyes, de a kettő keverése azt eredményezi, hogy a síkszerű megoldások sziluetteké, papírkivágássá válnak. Ennek az igen tehetséges fiatal művésznek a fatesztéssel is kellene foglalkozni, mert tehetsége olyan finomságokra is képessé teszi, amelyekre a linóleum már nem alkalmas.

Domján Balázs színes fametszeteket állított ki. Metszeteivel többször találkozunk már s ezek felett igen sok vita alakult ki. Feltétlenül helyes, ha egy művész az őt érdeklő technikával szívósan, kimerítően foglalkozik, de csak akkor, ha ez a foglalkozás nem válik öncélúvá. Domján színes fametszetei azt az érzést keltik a nézőben, hogy a művészt izgatja a színes fametszés technika, kialakított egy stílust ezen belül és most keresi, hogy mit lehetne ezzel a stílussal elmondani. A Spartacus-felkelés forradalmiságának, drámaiságának ez a játékos forma nem felel meg. Ha már valamilyen sorozatot óhajt a művész készíteni, akkor ezekhez a — színes foltokból álló — metszetekhez, mesét, népdalt lehetne választani. Látszólag ezzel kísérletezett, amikor a »Kádár Kata« című metszettel elkészítette. Ez azonban szintén nem sikerült, mert nagy méreténél fogva, — de stílusánál fogva is — inkább gobelinre emlékeztet. Mindenképpen elismerésére méltó Domjánnak a művészség iránt való érdeklődése, és az a szívósság, amellyel ezt a nehéz technikát fejleszteni igyekszik. Emlékszünk virágokról készült színes metszeteire, amelyek igen szépek voltak. Talán ezen az úton is kellene tovább kutatni.

Az eszmét a technikával helyesen kapcsolta össze, Makrisz Zizi, aki a mai Görögország helyzetét szimbolizáló metszetet állított ki. Metszetén az éhező kisfiú, a lezárt kapu gyár rajza, határozott fekete vonalakban jelenkezik, amelyeket néhány finom színnel tompított.

Grosz Arnold színes linómetszete derűs nyári napot, mutat. A fekete körvonalakat világos színek, kék, zöld, sárga, töltik ki. Ifjúsági irodalmunkban ennek a technikának jelentékeny helye lehetne.

A sokszorosító technikák közül a rézkarc valamivel nagyobb számmal jelentkezik. A rézkarcolók közt szerepelnek egyrészt ennek a technikának régi elismert művelői, mint pl. Kaviczky Gyula, aki tájképeket állított ki és aki a fáknak, ligeteknek hangulatát nagy technikával tudja érzékeltetni, vagy Komjáti Gyula, aki háborúellenes rézkarc sorozatot mutat be. A sorozat feltétlenül igen érdekes, de típusaiból ítélve az első világháború után készült. Ez önmagában nem baj, de helyes lett volna, ha ezt a lapokra ráírják.

A fiatalok közül szerepel Szemerédi Miklós, Würtz Ádám, Kolozsvári Pál és Grosz Arnold, valamint ide kell számítani a rézkarcolás szempontjából »fiatal« Győri Miklóst. Mind különböző utakon haladnak. Kolozsvári Pál nehéz feladatot tűzött maga elé, amikor Dózsa Györgyről ilyen nagyméretű karcot készített. Nagy, síma felületek megoldása, evvel a technikával úgy szólván lehetetlen. Würtz Ádám művei tehetségre valának, bár egyelőre még kialakulatlan. Ugyanez vonatkozik Szemerédi és Grosz Arnold munkáira is. Győri Miklós rutinos illusztrátor. Bemutatott rézkarcain látszik még a kísérletezés bizonytalansága, de kétségtelen, hogy a művész ebben a műfajban is eddigi munkáihoz méltó műveket fog alkotni.

Litografiával úgy szólván csak Feledi Gyula foglalkozott. Rajzai közül kiemelkedik a »Föltámadott a tenger« című. A mű a felfegyverezett felkelők rohamát mutatja be, akik mint végeláthatatlan tenger közelednek a síkságon. A metszet lendülete és szenvedélyessége magával ragadja a nézőt. Híven tükrözi a roham levegőjét annak ellenére, hogy technikai megmunkálásában vannak hiányosságok. Az egyes figurák rajza, mozgólatai, primitívek, ami — Feledi rajzkészségét megelőző kiállításokról ismerve — nem indokolt. A mű öröndetes

lépés, mert azt mutatja, hogy a fiatal nemzedék érdeklődése eziránt a nagyon fontos műfaj iránt is kezd kibontakozni.

A kiállításon szép számmal szerepelnek aquarellek is. Ezek között elég sok olyan van, ahol a szakmai rutin uralkodik a mondanivaló, a tartalom felett. A nézőnek az az érzése, hogy inkább technikai bravur az, amit lát, mint a művész gondolata. Ezek közé tartozik Bánó Endre, Diósy Antal, Hende Vince, Istókovich Kálmán, Kása Gábor, Mikus Gyula, Szalóki Sándor több műve.

Az aquarellek jó része azonban helyes úton jár, nem marad meg az aquarell tetszetősségénél. Dobroszláv Lajos Tata környéki téli tájképeket dolgozott fel. Aquarelljei fejlett technikáról tesznek tanúságot, a téli hangulatot jól tükrözik. Konok Tamás tájképeket festett. Művei lendületesek és határozott stíndiek. Helyes volna egyik-másikát ezeknek a tájképeknek más technikával alaposan, elmélyülten megfesteni, mert az aquarellek azt mutatják, hogy a művésznek volna még ezekről mondanivalója. Szentiványi Lajos balatoni tájról készített aquarelljét állította ki. A mű ízléses, finom, de a művész azt az elvet, hogy minél kevesebb mondjon többet, túlhajtotta. A mű olyan ökonomiával készült, hogy az immár nem takarékoság, hanem fősvénység. Már pedig ott, ahol a költészetnek olyan kincseshányája van, mint Szentiványinál, ott ez a fősvénység nem indokolt. Ugyanez a helyzet Bokor Miklós aquarelljénél. Imre István, »Díszszemle« című aquarellje derűs színeivel, Reich Károly aquarellje a »Tavaszi iskola«, kompozíciójával és tónusával rámutat arra, hogy az aquarell lehetőségei milyen szélesek. Tölgessy László kisméretű, költői felfogású tájképe példa arra, hogy a természet gondos megfigyelése nem kell, hogy unalmas naturalizmusba fulladjon.

A grafikai anyag között szerepel több olyan színes lap, amelyek a munkásmozgalom témájával foglalkoznak. Ezek a lapok a Képzőművészeti Alap Képcsarnokának megbízásából készültek. Az immár elkészült sorozatnak itt csak néhány példány szerepel. Ez a néhány lap is mutatja azt, hogy a Képzőművészeti Alap kezdeményezése helyes volt, és hogy a megbízásra készült sorozatok jó eredménnyel járnak. Van néhány gyenge is köztük, mint vydai Brenner, Reich Károly, Breznay József műve. Az átlag azonban jó. A magas átlagszínvonal fölé emelkedik Papp Gábor aquarellje a »Munka nélkül« című. Ugyancsak szépen sikerült ebben a sorozatban Szentgyörgyi Kornél már fentebb említett műve, a »Ki merre lát«. A kép a — Kolonics által — falvaiból kiűzött magyarságot mutatja meg. Úgy a tárgy, mint a megoldás helyes és jó úton jár, kíváncsatos volna, hogy az ugyanerről a témáról készült olajfestményt Szentgyörgyi befejezze, olyan színvonalon, amelyen tőle a közönség vár. Scholcz Erik kis képe a felszabadulás utáni Kálvin-teret mutatja. A kép összhangulata a felszabadulás örömet tükrözi, érezni a képen a szabadabbá vált emberek boldogságát. Ez a kis mű nem annyira befejezett grafika, mint egy nagyobb mű vázlata, legalábbis ezt reméljük. Jólsikerült Kass János »Az igazság hirdetése« című kompozíciója is.

A grafikai anyag legkiemelkedőbb része az illusztráció. Ezeket az illusztrációkat látva határozottan kell felvetnünk könyvkiadásunk felé a kérdést, hogy ha művészeink ilyen szép illusztrációkat készítenek, akkor aránylag miért olyan kevés a művészileg és technikailag szépen illusztrált könyv. Érthető, ha grafikus művészeink kedvét elveszi a színvonalas munkától az, ha tudja, hogy a technikai kivitel silány lesz.

Az első teremben látjuk Szántó Piroska rajzait, könyvdíszkeit. Ezek állatokat, virágokat ábrázolnak, nyilván valamilyen mesekönyv számára készültek. Nagy szerepük vannak rajzolva, igen szépek és — technikailag szépen kivitelezve — nagyon emelnék bármely könyv szépségét. A rajzok a valóságosság és artisztikum helyes szintéziséről tanúskodnak. Róna Emmy kis színes illusztrációkat állított ki, amelyek a János vitézhez készültek. Ezek a miniatűrök ízlésesek, összhangban állnak témájukkal, feltétlenül örömet okoznak a nézőnek. Ugyan-

csak jól sikerültek Szilvássy Nándor illusztrációi is, bár itt úgy érezzük, hogy a művészt már a tervezésnél erősen befolyásolták a kivitelezés kötöttségei, úgyhogy fantáziája nem tudott teljes mértékben kibontakozni. Ennek ellenére állatmesékhez készült rajzai kedvesek, mulatságosak. Csernus Tibor a Gargantua és Pantagruel-hez készített illusztrációkat. Egy másik sorozata Dickenst illusztrálja. Mind a két sorozat komoly tehetőségről tanúskodik, egyik-máik rajza tökéletesen tükrözi a kort, a mű szellemét. Általában azonban maga a stílus ahogy Csernus dolgozik kissé hányaveti, megmarad az ötlet rögzítésénél. Nem arról van szó, hogy a rajzok jobban legyenek »kidolgozva«, hanem, hogy többet mondjanak. Mert ezek közt a rajzok között egyik-másik nem közöl mást, mint szellemes ecetvonásokat. Ernye Zoltán illusztrációi többet mondanak, jobban kötődnek az illusztrálandó műhöz, bár ezek is, — ha nem is annyira, mint Csernusnál — kissé fősvényen bánnak úgy a mondanivalóval, mint az eszközökkel. Nagy örömmel áttuk Zórád Ernő illusztrációit, Mikszáth Kálmán »Új Zrínyi« című művéhez. A művész hallatlanul merész témát választott. Ezt a munkát még Mikszáth idejében is elég nehéz lehetett illusztrálni anélkül, hogy a szatírából viccelődés ne legyen. Ma illusztrálni azonban még nehezebb, azért, mert azok, akik Mikszáth regényében a »má«-t jelentették, azok ma már »mult«, mégpedig elég hiánosan ismert mult. Ennek ellenére Zórádnak nagy általánosságban sikerült ez a kísérlete, nagy örömmel látjuk, hogy a karikatúrának egy művésze ilyen jellegű munkához is hozzáfogott. Kass János illusztrációi bravuros rajzúak, szépen keresett és elemzett típusokat mutatnak. Vigyázni kell azonban további fejlődésénél, hogy technikája ne váljék modorra, mert erre hajlamot mutat itt-ott öncélúvá váló vonalkezelése. Zádor István, Puskin illusztrációi kissé talán túlzottan alá vannak rendelve a műnek, amelyet illusztrálnak, nagyon kevésbé látni és érezni a művész gondolatait, amelyeket hozzá kívánt adni, amelyekkel elő kívánta segíteni a költemény megértését. Réber László illusztrációi modorosak, primitívségük nem méltó Anatole France szellemességéhez. Bognár Magda illusztrációi az elmúlt évtizedek reklámgrafikáira emlékeztetnek — nem túl kellemesen.

A grafikai anyag színvonala általában magasabb, mint a megelőző esztendőkében. Ezen belül azonban a karikatúra-művészet fejlődése nem tartott lépést a többi grafikai műfaj fejlődésével. Karikatúristáink legnagyobb részt megelégszenek egy-egy jószándékú gondolat humoros illusztrálásával. De mert a kiemelendő gyarlóságok többnyire sémászerűen vannak rajzolva, a művek nem érik el azt a célt, amelyet a karikatúrának el kellene érnie, nem nevelik a közönséget. Ugyanis ha a néző szembe kerül egy karikatúrával — amelyik tesszem azt a bürokratákat gúnyolja, — akkor nevet ugyan a rajzon lévő figura torzságain, de semmiképpen sem azonosítja azt az eleven emberrel. A karikatúrák típusainak több egyéni — a figurára jellemző — reális elemet kell tartalmazniuk, hogy a nézők ne a karikatúra torzságán, hanem az egyes embertípusok cselekedeteinek torzságán nevéssenek.

Kétségtelen, hogy a magyar karikatúra — elsősorban a Ludas Matyi révén — az elmúlt évek alatt hatalmasat fejlődött. Azonban egy hetenként megjelenő folyóirat lehetőségei és igényei természetesen bizonyos fokig meghatározzák a karikatúristák művészi tevékenységét. Ezért a reprezentatív képzőművészeti kiállításokon nagyobb és változatosabb igényekkel kell fellépni, mint a sajtóban megjelenő karikatúráknál. Nem elégedhetünk meg olyan karikatúrákkal, amelyekről úgy érezzük, hogy felmagyított és kiszínezett viccek. Ezeknek a műveknek a megalkotásánál sem a nyomda-technika, sem az idő rövidsége nem képezhetett akadályt. Éppen ezért a kiállított műveknek sokkal változatosabbnak, színesebbeknek kellene lenniük. A kiállításon szereplő művek közt megragadja a nézőt Kaján Kalász egy sor karikatúra portréja és Szmezsányi Ödön vadász-sorozata. Mindkettő azért jelent a néző számára üdülést,

mert a szokott karikatúra-sémákat félretőlva új lehetőségeket mutatnak, — még akkor is, ha az egyik csak vázlatos, a másik pedig láthatóan régen készült sorozat.

IV.

Ha a IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítást a mai magyar képzőművészet keresztmetszetének tekintjük, akkor megállapíthatjuk, hogy a szocialista építésre jellemző témák elsősorban a szobrászatban és grafikában jelentkeznek, a festészetben kevésbé. Valószínűleg hozzájárul ehhez a tényhez az, hogy grafikai és szobrászati vonalon több a megbízás, ami a témák alakulását közvetlenül befolyásolja.

A műalkotások tartalmával kapcsolatban azt láthatjuk, hogy az érzelmek mélyebb ábrázolásába, pszichológiai elemzésbe elsősorban grafikus művészeink merülnek. Főként a grafikai portrévázlatokra gondolunk. Öröndetes tény, hogy szobrászatunkban a portré szobrászaton kívül a nagyméretű szobroknál is foglalkoztatja művészeinket a lélektani ábrázolás, az egyénítés kérdése. Festőművészetünkben a patétikus hang csak szórórvánosan jelentkezik, akkor is főként a fiatalabb nemzedéknél.

A formalizmus kisebb-nagyobb torzításaival még találkozunk. Jelentkezik ez karikatúristáinknál, egyik-másik szobrászunk műveiben, egy-két öncélú esztetizáló festészeti elv érvényesülésében.

A különböző műfajok között magas színvonalon áll az érmészet, láthatóan fejlődőben van a rézkarc. Sajnálatos, hogy a litográfiával, ezzel a nemes grafikai technikával alig foglalkoznak.

A grafikusokra általában jellemző az, hogy mesteriségük csínját-bínját jól ismerik, látszik, hogy művészetük biztos tudáson épült. Ugyanez áll lényegében a szobrászokra is. A kiállító festők között viszont nemegyes olyan van, aki nem ura, hanem szolgálja mestersége eszközeinek.

A festészeti anyaggal kapcsolatban is meg kell állapítanunk azt, hogy a kiállított képanyag átlagszínvonala — ahhoz képest, hogy a művészeknek 8—10 hónapjuk volt a felkészülésre — elég jó. Van közöttük jó néhány olyan mű, amely vagy nem befejezett, vagy kisebb igénnyel készült, és éppen ezek a művek azok, melyeket legkiválóbb festőink alkottak. Ezt a helyzetet magyarázza az, hogy nagy feladatokon dolgozó művészeink nem tudhatnak minden évben egy-egy kimagasló műalkotást a közönség elé bocsátani. Éppen ezért az évente rendezett kiállítások nem tudják a magyar festőművészet tényleges keresztmetszetét adni. Több kiállításra van szükség, egyéni, és kisebb csoportkiállításokra, hogy azokon a művészek műveiket a kritika fényében szemlélhessék.

A Műcsarnokban is legyen évenként egy-két nagy kiállítás, hiszen a kiállítás nemcsak seregszemle, hanem a műalkotások piaca is. A kiállításokra ezért is szükség van. Azonban a reprezentatív Nemzeti Kiállítást olyan időközökben kell rendezni — talán két-három évenként — amely idő két-ségtelenül elég arra, hogy minden művész képességének a legjavát adhassa. Ezekre a kiállításokra a mércét azután emelheti a zsűri — és emelje is — magasra.

Ezen és a többi kiállításon pedig fogadja a közönség szeretettel a képzőművészet kísérleteit, még akkor is, ha azok nem járnak azonnali eredménnyel. A burzsoázia rombolása egy művészeti ágban sem okozott annyi kárt, mint éppen a képzőművészetben. Ezért ennek a művészeti ágnak az útját a nézők különös megértésével és szeretetével kell egyengetni.

Mindent egybevéve a kiállítás egy sor **jelentékeny** művészi eredményt mutatott fel, rámutatott művészeink fejlődésében a helyes és helytelen irányokra, ily módon megteremtette a lehetőségét, művészi fejlődésünk további kibontakozásának, és végül — de nem utolsósorban — a közönségnek jelentékeny művészi élményt adott, képzőművészetünket ezúton és továbbfejlesztve.

REDŐ FERENC

MORAVCSIK GYULA:

BIZÁNC ÉS A MAGYARSÁG

Budapest, 1953. Akadémiai Kiadó. 119. l., XVI. tábla és egy melléklet

Moravcsik akadémikus könyve — amely az Akadémia tudományos ismeretterjesztő sorozatában jelent meg — a magyar-bizánc kapcsolatok első széleskörű összefoglalása. A munka két részre oszlik: az első rész általános-ságban foglalkozik Bizánccal, — a másik rész pedig Bizánc és a magyarság összefüggéseiről szól. A második — a terjedelmesebb rész először az árpádkor előtti magyarság bizánci kapcsolatait vizsgálja, majd a bizánci egyház szerepével foglalkozik. A »Tájékozódás Bizánc felé« című fejezet külpolitikai kérdéseket tárgyal, hasonlóképpen a következők, amelyek a magyarság harcával foglalkoznak a bizánci hódító törekvések ellen s a magyar-bizánci unió tervét világítják meg. Az utolsóelőtti fejezet a XIII—XV. századi feudális Magyarország Bizánc érdekében folytatott küzdelmeit, különösen Hunyadi nagyszerű harcait beszéli el. Végül az utolsó — minket ezúttal legjobban érdeklő fejezet a bizánci művelődés magyarországi hatását méri le.

Művészettörténeti szempontból az első rész néhány megállapítása és különösképpen az utolsó fejezet érdemel komoly figyelmet. A bizánci művészet általános karakterét jellemezve Moravcsik kiemeli ennek a művészetnek erősen hieratikus jellegét, mozdulatlanságát. Bár a bizánci iparművészetről — a miniatúrákról s az elefántcsontszobrászatról szólva — nem feledkezik meg az antik hagyományokról sem, mégis az az érzésünk, hogy éppen azzal a hagyományos és egyoldalú Bizánc-szemlélettel szemben, amely ellen ő oly meggyőző óvatást emel — egy kicsit részletesebben kellett volna tárgyalnia a bizánci művészet fejlődését, a korai és középbizánci művészetben az antik hagyományok továbbélésének kérdését. A bizánci művészetnek dinamikusabb szemlélete azért is fontos lett volna, hiszen a magyarországi emlékekben is különböző bizánci stílusáramlatok lecsapódását láthatjuk, hisz p. o. az ú. n. Lehel kürtje (mint ezt legutóbb Alföldi András is hangsúlyozta) az ikonoklaszt korszak antikizáló művészetével kapcsolatos, hasonlóan a kievi Zsófia székesegyház falképeivel. Arról se feledkezzünk meg, hogy az orosz és szovjet kutatás is határozottan kiemeli a bizánci művészet antik gyökereit (Ajnalov, Maculevics), sőt legújabbban az amerikai Weitzmann is sokat foglalkozott ezzel a problémával, nem beszélve többek közt a konstantinápolyi császári palota ásatásainak vonatkozó eredményeiről.

A magyarországi művészeti és régészeti emlékek bizánci kapcsolatainak kérdését műve utolsó fejezetében tárgyalja Moravcsik akadémikus. Ez a fejezet alapvető a szóbanforgó téma kutatásának történetében. Igaz, hogy ez a probléma régtől fogva foglalkoztatja a magyar kutatást. — Nem lesz talán érdektelen, ha ezúttal a korábbi kutatás néhány elvi megállapítását idézzük, azokat, amelyekre Moravcsik — bibliográfiájának szűkre szabott keretei miatt — nem hivatkozhatott.

Éppen 80 évvel Moravcsik professzor könyvének megjelenése előtt foglalkozott *Ipolyi Arnold* a »Magyar műtörténelmi tanulmányok« c. munkájában a bizánci befolyás kérdésével az árpádkori magyar művészetben. Ipolyi szerint ... »Magyarországnak a kelet-római

birodalommal szoros viszonyból fogva az ékszerek, drága kelmék és díszeszközök onnét jöttek hozzánk által; sőt kétségtelenül egyes művészek a nyilván ezek közt építészek is. De kezük nyomát emlékeinken hasztalan keressük« ... (id. m. I, 24. l.). A hiány okát — mint később 1876-ban *Ballagi Aladár* is a nyugati hatásban, a római egyházhoz való csatlakozásban látja, bár *Henszelmann Imre* »Régészeti Kalauz«-ában (II. 23. l.) a kispeskei és a tarnaszentmáriai templomban a bizánci ízlés érvényesülését látja.

Ipolyi művének megjelenése után éppen félszázaddal *Gerevich Tibor* a »Régi magyar művészet európai helyzetéről« a M. Tudományos Akadémián tartott székfoglaló értekezésében (megjelent 1924-ben a *Minervában*) a bizánci hatásra megállapítja, hogy »kétségtelenül jelentkezik ötvösműveken, felcsillan falfestményeken és az építészeti faragványokon«. A továbbiakban azonban hangsúlyozza, hogy »a bizánci hatás hozzánk jórészt mégis itáliai közvetítéssel, itáliai átírásban érkezett« (Kluy, *Minerva*, 1924, 6. l.). Még a magyar sodronyománc gyökereit is Bizáncban keresi ekkor *Gerevich* (később, 1938-ban a »Magyarország román kori emlékei« c. alapvető művében jóval kevesebb fontosságot tulajdonít a bizánci kapcsolatoknak mint korábban!).

Az árpádkori magyar művészet bizánci vonásait részletesen először *Divald Kornél* dolgozta ki. Ő építészetben, festészetben egyaránt jelentős bizánci hatást tételez fel. Megállapítja, »hogy román kori művészetünk fejlődésére, legalább is oly mértékben, mint Itáliában és Közép-Európában, a közvetlen bizánci hatásnak, helyesebben Bizánc révén közvetített kopt, középszíriai, kisázsiai és örmény keresztény művészetnek s a népvándorlásokori hagyományoknak jelentős irányító szerepük volt. Mint Bizánc legközelebbi szomszédai, ebben a tekintetben aligha szorulhattunk nyugati országok kőfaragóinak közvetítésére;« (Magyarország művészeti emlékei, Bp. 1927, 22—23. l.) Ő hívja fel p. o. először a figyelmet az esztergomi *porta speciosa*-val kapcsolatban a bizánci hatásra (id. m. 27. l.).

Moravcsik megállapításai a magyar művészet bizánci kapcsolataira vonatkozólag mégis alapvetőek, mert sokrétűbbek és rendszeresebbek, mint a korábbi hasonló jellegű kutatások. Moravcsik megkülönbözteti azokat a magyarországi bizánci emlékeket, amelyek zsákmánvadás, ajándékozás vagy kereskedelmi behozatal útján kerültek hazánkba, (így p. o. pilini ezüstgomb, az ú. n. Lehel kürtje, a Konstantinos Monomachos korona, bizánci ereklyetartó mellkeresztek stb.) azoktól a bizánci jellegű emlékektől, amelyek helyben készültek (p. o. a koronázási palást vagy az I. István szarkofágja). Az utóbbiról azt írja, hogy benne »a hagyomány szerint István király hamvai nyugodtak«. Ez nyilván elírás, hisz nem a hagyomány, hanem a források és az ikonográfia alapján megállapított *feltevés* eredménye az attribúció.

Igen fontos, hogy Moravcsik akadémikus is kiemeli, akárcsak *Divald Kornél* — szemben számos korábbi véleménynel — III. Béla korának művészi tevékenységében fellelhető bizánci hatásokat, bár megjegyzi, hogy az esztergomi »porta speciosa«-művésze »a bizánci ikonográfiát ez esetben csak az olasz-bizánci művészetbe beoltott elemei révén ismerte s így nem értette meg teljesen« (107. l.) A Dukász Mihály-féle koronának és a régebbi koronának egyesítésével kapcsolatosan, hogy »III. Bélát e tetteiben is ugyanaz a gondolat vezethette, mint az

esztergomi díszkapu megalkotásán és a kettős kereszt átvételében: a magyar királyi hatalomnak megadni azt a külső szimbolikus tekintélyt, melyet a bizánci császári hatalommal szoros kapcsolatban a konstantinápolyi udvarban lépten-nyomon látott» (107. l.).

A bizánci művészet magyarországi hatásainak bonyolultságát különösen az fokozza, hogy az eddigi kutatás még nem tisztázta kellőképpen a magyar-bizánci művészeti kapcsolatok gazdasági-társadalmi hátterét, nem világította meg, hogy az árpádkori társadalom különböző osztályainak (ill. egyes osztályokon belül különböző rétegeknek) milyen szerepük volt a bizánci hatás átvételében. E téren az árpádkori temetőink rendszeres feltárása, társadalomtörténeti értékelése hozhat jelentős új eredményeket. A magyar-bizánci művészeti kapcsolatok kérdésében új ásatásokra nyújthatnak komoly ösztönzést az újabb oklevéltani kutatások, különösen Györgyfy Györgynek a szávaszentdemeteri apátság birtokösszeírására vonatkozó alapvető feldolgozásai.

A másik problémakör, ami a szóbanforgó kapcsolatok vizsgálata során már eddig is heves vitákra adott alkalmat — a »közvetítő területek kiderítése«. Valószínű, hogy az iparművészet terén kell elsősorban közvetlen bizánci kapcsolatokkal számolnunk, míg a monumentális művészetben — mint az Akadémia régészeti terve is megkívánja, alaposan meg kell vizsgálni a közvetítő-területek problémáját, különösen az italo-bizantin és a szlavo-bizantin kölcsönzések kérdését. Természetes, hogy merev egyoldalúság lenne minden bizánci jellegű formát, motívumot, ami árpádkori művészetünkben felbukkan Itáliából vagy más közvetítőterületről származtatni, — de arról sem feledkezhetünk meg, hogy a IX–XII. századokban a bizánci formanyelvet ügyszólván egész Nyugat-Európa beszélte, Keletről nem is szólva. Sőt komplikálttá, de még érdekesebbé teszi a kérdést az a tény, hogy az itáliai vagy a szláv területek felől jövő bizánci hatás sem egységes: hisz más stílusproblémát nyújt a zalavári emlékek itálio-bizantin kapcsolatainak kutatása, mint p. o. a feldebrői freskóké; — másképp viszonyul a szlavo-bizantin problémához a zalavári ötvösség, mint — mondjuk az orosz bazilikák által épített visegrádi kolostor építészete. Az importárúk és a helyi utánzatok, ill. átfogalmazások kérdésének fontosságára Moravcsik professzor is rámutatott. — Persze az átvétel, az eredet vagy a felhasználás mikéntje szempontjából az egyes tárgyak funkcióját is alapos társadalomtörténeti vizsgálat tárgyává kell tennünk.

Moravcsik akadémikus fejtegetéseit szeretnénk volna ezzel a néhány szemponttal kiegészíteni, annál is inkább, mert a Magyar Tudományos Akadémia régészeti öt éves tervének keretében komoly súlyt nyernek a bizánci-magyar kapcsolatok kutatásai is. Ezeknek a kutatásoknak, a meglévő tárgyak monografikus feldolgozásának, stílus-elemző vizsgálatának — vagy az ismeretlen emlékek feltárásának munkájában Moravcsik könyve a legfontosabb elvi segítségül és útmutatóként fog szolgálni.

DR. KÁDÁR ZOLTÁN

DERCSÉNYI DEZSŐ:

VISEGRÁD MŰEMLÉKEI

Budapest, 1951. Közkutatásügyi Kiadó. 114 l. 72 kép, 2 melléklet

Ritkán jelent meg könyv, mely a közérdeklődésre jogosabb igényt érdemelne, mint Dercsényi könyve. Szép leírásait, mélyen szántó gondolatvilágának okfejtéseit nagyon szép illusztrációk teszik érzékelhetővé. Különösen szép Visegrád összehajtott panorámaképe. Pompás munka. Örölnünk kell, hogy ilyen szép alakban megjelenhetett.

De mint minden emberi alkotásnak, ennek is megvannak kisebb hibái.

Túlzottnak tartom Schulek János érdemeinek fel-dicsérését olyan értelemben, hogy az ásatásoknak ő volt elindítója és neki kellett sokat kilincselni, hogy az ásatások megindulhassanak. A valóság az, hogy Schulek János túlzott buzgalommal a Salamontoronynak, atyja Schulek Frigyesnek eltévesztett terve szerint való kiépítését szorgalmazta, megépítette a Visegrádon át vezető főútvonalon a várból a Dunapartig levezető pártázatos bástyafalhoz csatlakozó áthidaló téglakaput, a hajóállomás közelében IV. Béla király szobrát. A Salamontoronnyon kiegészítette a már régebben megfaragott kőanyaggal a régi és újabban vágott ikerablakokat s ilyen nyers kőanyaggal nem sajnálta pótolni a könyv 4. képen látható a torony felőli emelete keletre néző ikerablakának eredeti oszlopfejét, megfosztva az ablakot eredeti szépségétől. Ez a túlzott buzgalom nem nyerte meg tetszését a Műemlékek Országos Bizottsága akkori elnökének, Gerevich Tibor egyetemi tanárnak, ki inkább ásatások megindítására utasította Schulek Jánost azon a helyen, hol Küfer Béla, az Országház levéltárosa 1916-ban érdekes leleteket feltételezett, mely hely megegyezett azzal a területtel, melyet Schulek János 1934 szilveszterén fedezett fel.

A dunaparti bazilita, később bencés kolostornak a könyv 3. képen ábrázolt vállköve nagyon közel áll a bozoki várból eredeti helyükön látható ikerablakok vállköveihez.

A Salamontoronynak a caubi folyami várral való összehasonlítása nem indokolt. A caubi vár a Rajna folyam közepén, a folyó sodra ellenében élesebb, alsó folyásánál tompább szögben végződő hatszögletesen kialakított bástyafalak által övezett udvar közepén álló festői ötszögletes épület. A Salamontoronnyal ezzel szemben kifejezetten lakótorony, melynek díszes helyiségei voltak szép kandallókkal, ikerablakokkal. A Salamontoronny északi sarokfala teljesen tömör, a hajdani római castrum felől nem nyújtott belőhető nyílást, a déli, a község felé néző sarokfal már nem ilyen tömör, mert emeletenként díszes ikerablakok világítják meg a mögöttük levő helyiségeket.

Nagyon érdekes a könyv 1. képen ábrázolt Balla Antal 1777-ből származó térképe, melynek explicatioját magyar nyelven sajnálattal nélkülözöm.

A 70. képen közölt Mátyás király címerével ékesített konzolnak jelentősége nincsen kellően kidomborítva. Schulek János az ásatások során a kápolnatérben egy hatalmas gyámkőtöredéket talált, melyhez egészen hasonló kivitelű és Beatrix királyné címerével ékesített fehér mészkőből faragott gyámkőtöredéket találtak a kápolna előterén is. A két nagy konzoltöredék közelében azokhoz tartozó kisebb repeszdarabok kerültek napvilágra.

A hatalmas 68 cm széles és kiegészítő rajz szerint mintegy másfél méter kiugrású, durvábban faragott konzolok nagy teherbírásúak voltak, valószínűleg így zárt erkély súlyos falait hordhették. A kápolna terében talált gyámkőtöredéken nem látszott címernek nyoma. Azonban a Nemzeti Múzeum kőtárában volt egy Kis-oroszi községből oda szállított gyámkőtöredék, mely anyaga, méretei és faragási módja tekintetében feltűnően hasonlított a Beatrix címerével ékesített gyámkőtöredék-hez és a visegrádi kápolnában előkerült címer nélküli konzoltöredékhez. Nem nyugodtam addig, míg a Nemzeti Múzeum közel 3 métermázsas súlyú gyámkövet Visegrádra nem szállították és ott a kápolnában talált gyámkőtöredékkel össze nem illesztették. A két gyámkőtöredék összeillesztése tökéletesen sikerült, sőt Héj Miklós a visegrádi gyámkődarab közelében talált egyik repeszdarabot is hozzáillesztette és így sikerült a Mátyás király címeres gyámkövet gyűrűs hollós címpajzzsal is kiegészítenie. Sajnos ezt a kis fontos repeszdarabot egy lelkiismeretlen látogató kifeszítette és ellopta. Szerencsére a konzolt még idejében, mikor a gyűrűs hollós címpajzs részlet még rajta volt, lefényképezték s így annak alakjáról biztos tudásunk van.

Az a tény, hogy a nagy konzoltöredékek mellett sok azokból származó kisebb repeszdarabot találtak, azt

mutatja, hogy a konzolok nagy magasságból zuhantak alá s tárgyuakat tekintve Mátyás király reneszánsz palotájának bejárata fölötti zárt erkély gyámkövei lehettek. Ezt a palotát robbantották fel az osztrákok 1685-ben és eltiűntették Mátyás pompás reneszánsz palotájának nyomait.

A 11. képen ábrázolt, a Salamontorony alakjában a régi lépcsőtoldalék alapjainak feltárása alkalmával talált vörösmárvány töredék úgy kerülhetett oda, hogy a valószínűleg értékes bronzszobrot megtalálójá lefejtette a márványtöredékről és a számára értéktelen márványtöredéket eldobta.

Ezekről a lényegtelen eltérésektől eltekintve Dercsényi könyve nagyon sikerültnek mondható és kíváncsú, hogy a szerző hasonló egyszerűséggel megírt könyveivel továbbra is járuljon hozzá kultúránk felvirágzásához.

LUX KÁLMÁN

GÁDOR ENDRE — POGÁNY Ö. GÁBOR:

MAGYAR SZOBRÁSZAT

Budapest, 1953. Képzőművészeti Alap. 201. 82 tábla

A könyv megjelenését várakozással és örömmel fogadtuk. Felszabadulásunk után nemcsak terjedelménél fogva, hanem egyébként is ez a legszámottevőbb szobrásszal foglalkozó kiadvány, mely folió alakban, finom papíron, 11,5 oldalnyi szöveggel és 82 szobor reprodukciójával jelent meg.

A szerzők a rövid bevezetőben kifejtik, hogy munkájuknak nem lehet célja a magyar szobrászat történetének bemutatása, hanem reprodukciókon keresztül fel akarják hívni az olvasók figyelmét a magyar szobrászat értékeire és szépségeire. Továbbá hangsúlyozzák, hogy könyvük az eddig nem eléggé értékelt szobrászati hagyományaink felkarolására teszi meg az első lépést. Szobrászati irodalmunkban eddig valóban ez a munka az egyetlen, mely kísérletet tett arra, hogy szobrászatunkról a XII. sz.-tól napjainkig valamilyen összefüggő fogalmat adjon. A könyv korlátozott terjedelme is közrejátszhatott abban, hogy főleg a régi szobrászatunk több értékes darabja nem kerül bemutatásra. Ehhez hozzájárult még az is, hogy az anyag összeállításánál a súlypont az 1800 utáni szobrászat javára tolódott el. Az előző 700 év számára csupán háromoldalnyi szöveg és 11 reprodukció jutott. Lehetséges, hogy a szerzők a modern szobrászatot a réginnél jobban kedvelik, elgondolásuk inkább érvényesülhetett volna, ha a régi szobrokat kihagyva, a könyvet »Új magyar szobrászat« címen jelentetik meg. Így vitatható, hogy a 11 reprodukcióval mennyire lehet a 700 év magyar szobrászatának értékeit és szépségeit bemutatni.

A rövid szöveg művészettörténeti vitára kevés alkalmat ad. A szerzők kitaposott úton járva, közismert és eléggé értékelt anyaggal foglalkoznak, azon igény nélkül, hogy szobrászatunk történetéről és értékeléséről valami lényegeset mondanának. Ezt nem hibaként említjük, mert az említett cél meghaladná a jelenlegi munka keretét. Ekkora terjedelemben, erről a korról többet nem igen lehet mondani.

A könyv értékét, komolyságát sajnos csökkenteni néhány szépséghiba és tévedés, melyet a szerzők gondosabb munkával kiküszöbölhettek volna. Első pillanatra feltűnik a hangoskodó címlap, Izsó Miklós egyik táncoló parasztjának körülnyírt fényképével. Ennél a panoptikumszerű megoldásnál ízlésesebb címlapot is választhattak volna. A könyv lapozása közben kellemetlen benyomást keltenek a gyenge reprodukciók és főleg az, hogy számos szobrot reprodukálásra legszerencsétlenebb nézetben látunk. Ezeket a hibákat lehetséges, hogy a könyv sürgős megjelenése okozta, mellyel szívesen vártunk volna pár napot, bízva a tökéletesebb kiadás reményében.

A szövegben is érezhetők a sietés következményei, egyes részek nincsenek kellően kiértékelve gondossággal fogalmazva. Csak néhány példát emlíünk. A 8. oldalon nem érthető, hogy az egervári templomból származó Szt. Sebestyén szobrászatunkban hogyan képviseli az ország dolgozó lakosait. Izsóval kapcsolatban nehéz azon állításuknak a megértése, hogy: »A népi téma Izsó megfogalmazásában erőteljesebben hat, mely emberi tartalmakat feltáró művészi igazsággá válik.« Az apróbb tévedések közül kiemelkedik azon állításuk, hogy Izsó: »... korai halála miatt az emlékmű (Petőfi) kismintájának felvázolásánál tovább nem jutott.« Közismert, hogy egy általa készített másféleletnagyságú szoborminta a Rimaszombati Múzeum tulajdona. Tévedésükből az is következik, hogy a képek alatt és a képek jegyzékében a pesti Petőfi-szobor szerzőjeként csak Huszár Adolfot említik.

Szívesen vettük volna a szerzőktől, ha megadják, ahol lehet a szobor elkészülésének évszámát. Ezt csak a régi munkáknál tették meg, ott is csak részben és sajnos a közismert »Báthory Madonnát« nemcsak a képek alatt, hanem a képek jegyzékében is 1526 helyett tévesen 1520-ra datálják. A művek készítése ideje sokmindent megmond, elősegítheti, hogy az olvasó konkrét időbe helyezve megértse, hogy a szobor mikor, milyen körülmények között jött létre. Ezt a szempontot az elkövetkező művészettörténeti munkák íróinak és kiadóinak is figyelmébe ajánljuk.

SOÓS GYULA

VAYER LAJOS:

REMBRANDT

Budapest, 1953. Képzőművészeti Alap. 52 l. 64 tábla

A legjobb értelemben vett ism. retterjesztő munka ez, s mélyen megsegényíti azokat a művészettörténeti képeskönyveknek szerzőit és kiadóit, akik tetszetős reprodukciók tömege elé függesztett, néhány oldalas, hevenyészett szöveg felelőtlen elmeszolásaiával akarnák a képzőművészet iránti érdeklődést kielégíteni. Az új Rembrandt-könyv minden lapja a szerző kivételes gondosságáról és felelősségérzetéről, a tárgy tökéletes átéléséről és az élménykeltő közlés mód ritka képességéről tanúskodik.

Vayer Lajos hiánytalan áttekintéssel bír a Rembrandtra vonatkozó ismeretek óriási tömege fölött. Példamutatón tudta tehát megoldani legfontosabb feladatát: ebből a roppant anyagból azt tárni az olvasó elé, ami a magyar közönséget általában, s ezen belül nem utolsósorban a mának művészeit leginkább érdekli. Értjük ez alatt a nagy festő küzdelmes életét, az elnyomottak felé forduló részvétét, klasszikus típusalkotó képességét, természet- és életmegfigyelésének élességét, ábrázolásmódjának tökéletesen egyéni jellegét. Nem mint elszigetelten felmagasodó szellemóriást tekintünk Rembrandtot, hanem beállítja őt korának társadalmi és művelődési viszonyai, politikai eseményei közé. Az anyag tagolása könnyen áttekinthető, s a mérföldköveket jelentő főművek kiválasztása és kiemelése igen szerencsés. Képelemzése valóban a lényeghez férkőznek és sok új meglátást tartalmaznak. Mélyen bevésődnek az olvasó emlékezetébe a »Sámson megvakítása«-ról, az »Éjjeli őrjárat«-ról, »A százforintos lap«-ról, »A tékozló fiú hazatérése«-ről kapott sorok. Külön kell megemlíkezni a munka tömörségéről és világos előadásmódjáról, amely mentes minden vulgarizáló általánosítástól és frázistól.

A könyv bizonyára sokakban fogja azt a vágyat kelteni, hogy közelebből és több oldalról is megismerkedjenek Rembrandt emberi és művészi nagyságával. Ezeknek az érdeklődőknek kitűnő szolgálatot tesznek a gondos mérlegelés alapján válogatott irodalmi utalások.

Művészeti kultúránknak egyik különösen fontos érdeke, hogy haladó hagyományainak feltárása és ismeretése számos, ilyen felkészültséggel és előadó készséggel megírt munkában mielőbb megtörténjen.

PIGLER ANDOR.

KARDOS GYÖRGY:

A MAGYAR KLASSZICISTA ÉPÍTÉSZET

A MAGYAR KLASSZICISTA ÉPÍTÉSZET TÁRSADALMI, GAZDASÁGI ÉS POLITIKAI ALAPJAI, — A MAGYAR KLASSZICISTA ÉPÍTÉSZET FORMAKÉPZÉSE

Budapest, 1953. Építőipari Könyv- és Lapkiadó. 89 l. 74 kép

A munkássága felvirágzásakor elhunyt építészprofesszor a füzet első tanulmányában nagyvonalakban és ugyanakkor a ténybeli adatok nagy gazdaságával vázolja fel a magyar klasszicizmus architektúrájának társadalmi és gazdasági alapjait, azok kihatását a kor szellemi arculatára — mintegy megvilágítva Révai Józsefnek a múlt nemzeti hagyományairól szóló kijelentését. »A szocializmus embere csak azzal indokolhatja a hagyományok ápolását, hogy a hagyományokhoz fűződő harcok alapozták meg a jelen épületét és így a harc, amely a jövőért folyik a tőlük lerakott alapokon és a tőlük követett irányban folyik tovább».

Az egy ívet alig meghaladó tanulmányhoz a szerző rendkívül sok tény gyűjtött egybe és roppant tömörséggel közli azokat. Kitérően érzékelteti a reformkorszak egész szellemét, ahogy az ez évtizedekben megnyilatkozott. Nyilván e tömörségre való törekvésnek kell tulajdonítani azt, hogy a rövid tanulmányban nem esik szó egy szerintünk lényeges tényről: az évszázadok óta latinos kultúrájú magyarságnak a római eredetű építészet iránt erős rokonszenves volt s Kazinczy, de még inkább Berzsenyi és Kölcsény olvasóinak szellemi alkatahoz bizonyára igen közel állott.

Míg az első tanulmány a klasszicizmus társadalmi alapját vetíti elé — addig a második tanulmány a klasszicizmus formai gyakorlatát mutatja be, mégpedig olyan alapossággal, amely a tanulmányt valójában úttörővé teszi és az 1951 év óta elfogadott építészeti irány gyakorlatát hivatott szolgálni. Ezt olyan formában és olyan kitűnő rajzokkal teszi, amilyenekkel eddig még nem rendelkezünk. Az ábra-gyűjtemény minden eddigi, bárhol megjelent hasonlótól abban különbözik, hogy a világ leghíresebb klasszikus épületeinek részletei mellé odaállítja a magyar klasszicizmus formáit, sőt még az ebből eredt népi építészeti formákat is. A részletek szembesítése és ezzel a kor formahagyományainak tudatosítása olyan, e téren újszerű pedagógiai fogás, amely különös elismerést érdemel, mert sajátja, hogy a pusztá mechanikus utánzástól óvja a tervező építész olvasót.

Roppantul szerencsés a homlokzat-kompozíciókat tárgyaló fejezet is újszerű grafikus előadás módjában: Kardos az ortogonális homlokzati rajzok mellé odaállítja ugyanazokat a homlokzatokat árnyékhatásukkal. Ezek az ábrák végtelen egyszerűnek látszó, de alapjában véve raffinált grafikai eszközökkel, a rajzi virtuózkodás nélkül igen élesen érzékeltetik e homlokzatok térbeliségét: reliefjét és plasztikáját. Mindenben egyaránt kifejeződik Kardos építész érzéke — vagyis térbeli látása — mint pedig az a pedagógiai szelleme, amellyel a tapasztalt mester megismeréseit tanítványaival közölni tudja. Ha az elismerés után, hiányra is szabad rámutatni, csak annyit, hogy e rajzszorozaton miért nem alkalmazott érzékeltető léptéket? (Nem tehetjük fel, hogy a Római Palazzo Chigi homlokzata mindössze csak egytőlével volna magasabb a kolozsvári kollégiumnál.) E tanulmány eszményi volna, ha ezek a rajzok azonos léptékben közöltetnek volna, aminek nyilván kiadástechnikai akadályai lehettek.

A centrális terekről szóló fejezetből arra következtethetünk, hogy a szerző a klasszikus épületek úgynevezett térkapcsolásait — vagyis helyesebben egységes szempontú, összefüggő nagy térkompozíciós módszerét is hasonló módon fel kívánta dolgozni. Hiszen a XIX. század elején nagy mestereink, elsősorban Pollack Mihály ezeknek legkiválóbb mesterei voltak nagy és kis épületeikben egyaránt. Néhány 20 év előtti idevágó próbálkozás óta (Magyar Művészet 1925/552. o., 1926/116. o., 1927/224. o., és Tanulmányok Budapest multjából I/76 és III/91 o.) sajnos a magyar klasszicizmus térkomponálási módszereiről kevés szó esett annak dacára, hogy meggyőződésünk szerint ezek feltárása a legfontosabb feladatok egyike volna úgy a magyar építészet előrehaladásá, hagyománytisztelte — mint pedig általános művészettörténeti értékelési szempontból. Mint annyi más vonatkozásban itt is érezzük, hogy Kardos György munkájának megszakadása minő sajnálatos építészeti számára.

BORBIRÓ VIRGIL

RADOS JENŐ:

A MAGYAR KLASSZICISTA ÉPÍTÉSZET HAGYOMÁNYAI

ZÁDOR ANNA:

A MAGYAR KLASSZICIZMUS ÉPÍTÉSZEINEK TÁRSADALMI HELYZETE

Budapest, 1953. Építőipari Könyv- és Lapkiadó. 71 l. 43+13 kép

A magyar klasszicizmus építészettörténetének nagy összefoglalását saját és elődei kutatásainak alapján Rados Jenő és Zádor Anna írták meg épp egy évtizede. Az Építőipari Könyvkiadó kiadásában formás füzet-sorozatban megjelent munkájuk egyfelől az újabban feltárt anyagot mutatja be, de ezen feül a 10 évvel ezelőttnél haladottabb feltölgásban szól építészeti nagy korszakáról. A felfogásbeli eltérés szembeszökővé válik már a füzet első átlapozásakor: a kor néhány szép falusi házának képe is megjelenik, elismervén azt, hogy ebben az időben az akadémikus építészet, az úri építészet formái eljutottak a faluig. De még jellemzőbb a Zádor Anna írta tanulmányban az ezidőbeli építész társadalmi helyzetének tárgyalása.

Nem szabad megfeledkeznünk arról hogy két évtized előtt akár az egyiket, akár a másikat még a művésztörténet határain kívül eső problémának tekintették. Első, összefoglalásra törekvő építészettörténetünket, amely 1936-ban a magyar nép építészetének két rétegét párhuzamosan tárgyalta és amely az építészeti alkotás és a társadalom összefüggéseire is rámutatott, a szakmai kritika épp ezért hibáztatta a saját művésztörténeti ortodoxiájánál fogva. Ezt a multbeli álláspontot felesleges magyarázni, épp úgy, mint szemléletüknek azóta bekövetkezett mélyreható kitágulását és haladását.

Rados Jenő tanulmányában a klasszicizmus egyik fő érdemének tudja be az alkalmazott józan szerkezeteket, a becsületes anyagszerűséget, az egyszerű megoldásokat, amiben az nyilatkozik meg, hogy számára az építészet nem elvont, formális művészet, hanem szorosan összefügg az építő gyakorlattal. Az épületfajtákat végigkísérő tárgyalási módszerben különös nyomatékkal világítja meg azt, hogy a stílus jellegzetes művei, hogy s miképpen függnek össze a reformkor társadalmi életével, az akkor kialakuló új igényei kielégítésével — és pedig úgyszólván minden esetben az ország sajátos adottságainak jegyében, ami — ahogy ma látjuk — az önálló nemzeti jellegű stílus teremtmének legfőbb alapja volt.

Mindez Rados Jenő tanulmányát különösen alkalmas teszi arra, hogy a fiatalabb építészgeneráció haladó szemléletét kialakítsa, vele átéreztesse, hogy az épület megteremtése, annak művészi formálása mindenkor

a társadalmi viszonyoknak függvénye, hogy az építész hivatása saját társadalmának szolgálata, a társadalmi élet térbeli kereteinek gyakorlati és művészi megvalósítása.

Ugyanezt a gondolatot szövi tovább Zádor Anna, amikor a klasszicizmus építészetének társadalmi helyzetéről számol be s a művek keletkezésének történetéhez hozzáfűzi az alkotónak társadalmi viszonyáról szóló felismeréseit. A klasszicizmus nálunk nagyjából a polgári társadalom építésze volt — fejedelmi megbízók nem igen szerepeltek, s a kor építészetét erőteljesen irányító főherceg-nádor szellemében sajátosan polgári alkatú volt. A szerző találóan mutatja be, hogy 1800—1850 között az építészek miképpen törték át a céhbéliségi szerepeit és ezáltal hogyan vált az építészet szabad művészetté. Talán nem lett volna kár, ha ezt az átmásulást a külföld hasonló folyamataival vetette volna össze: mondjuk a XVII, XVIII. századi francia építészetnek hasonló harcát mutatva be, amelyben a céhkényszer alóli felszabadítás problémáját a XIV. Lajos teremtette és Richelieu miniszter vezette akadémia oldotta meg — tehát fejedelmi kegy és pártfogás.

Hazánkban az építészek, Pollack, Hild és társaik sajátmaguk küzdöttek végig ezt a harcot, persze saját társadalmuk egész rendjének támogatásával.

Persze a felszabadulás csak részleges volt, mert hiszen akkoriban az építész nemcsak tervező volt — tehát megbízója gazdasági érdekeinek védője — hanem egyúttal kivitelező, tehát egyben vállalkozó is volt. Érdekes lett volna kitérni arra is, hogy ezek a mesterek becsületüknek fogva a kettős és bizonyos értelemben ellentmondó feladatnak tisztességgel eleget tudtak és akartak tenni — viszont a korból megmaradó néhány hír szerint, a két hivatás összeférhetlensége a 40-es években már megnyilatkozott. (Rókus kórház építése, Mária Terézia laktanya építése.) Ugyanakkor történik meg a kettéválás: Ybl, Feszl és az utánuk következő nemzedék építészei már csak tervezők. (Az építészhelyzetének, hivatásának ezt a szükségességét elsőnek a XV. században L. B. Alberti valószínűsítette meg, aki csak tervezett és nem kivitelezett.) Szerencsés dolog az, hogy Zádor Anna a reformkor építészeinek munkája terjedelméről, lebonyolítási gyakorlatáról szól, amiről évtizedek előtt néhány nehezen hozzáférhető időszakos kiadványban jelentek meg adatok. (V. ö. Tanulmányok Budapest Multjából I. k. 76. l.) Mindezek a tények a mai olvasó számára nagyon is érdekesek, mivel a 100 év előtti mesterek életét és gyakorlatát közelebb hozzák, addig is amíg az eddigigél mélyebbreható kutatás folytán a nagy elődök részletes monográfiái megírhatók lesznek.

A szakmai műtörténet számára a füzet talán inkább csak szempontokat, mintsem új tényeket nyújt — azonban úgy tartjuk, hogy a kiadó vállalat jellegénél fogva a szerzők feladatává a tervező építészek ismereteinek tágitását, felfogásának korszerűbbé tételét tűzte ki célul és ennek mindkét tanulmány írója derekasan eleget tett.

BORBIRÓ VIRGIL

BÉNYI LÁSZLÓ—SUPKA MAGDOLONA

ZICHY MIHÁLY

Budapest, 1953. *Művelt Nép*. 68 l. XCI. tábla

Tudományos igényekkel is fellépő népszerűsítő művészettörténeti tanulmány megírása nem könnyű feladat. A mindössze négy-öt ívnyi terjedelmű tanulmányban értékelni kell a művész jelentőségét, a fejlődésben elfoglalt helyét, ugyanakkor el kell mondani legfontosabb életrajzi adatait, vigyázni kell a színes stílusra, közérthetőségre, jó képelemzéssel a művész bemutatásán túl az esztétikai nevelést is elő kell segíteni, — mindez igen nagy feladatot ró az íróra, ökonomikusságot, az anyag legfontosabb problémáinak biztoskezü megraga-

dását követeli. Zichy Mihály életműve értékelésekor még fokozottabb a nehézség. Hiszen Zichy főként külföldön dolgozott, sok munkája ismeretlen kutatóink előtt vagy csak fényképen, leírason át ismert. De az anyaggyűjtés nehézségén túlmenően a művész rendkívül bonyolult, ellentmondással teli egyénisége, szimbolikát és realizmust keverő alkotómódja tele meg nem oldott problémával. A »természettudományosan gondolkodó, művelt, szabadszellemtű művész« — ahogy a szerzők jellemzik, — akinek élményvilága a magyar szabadságharcban gyökeredzik, s aki mindvégig hi akar maradni 1848 forradalmi hagyományához, aki a kiegyezés korában a nem alkuvó Petőfit idézi — egyben az egyik legreakciósabb európai uralkodó, az orosz cár udvari festője, aki a legforradalmibb időszakot képező párisi tartózkodása után, másodszor is visszamegy hivatalos festőnek; s ami az egészet még bonyolultabbá teszi: miközben hű riporterként krónikása a cári pcmpának — szociális tendenciájú, hazafias és kritikai élű műveket alkot. Már csak ezeket az egész életet, alkotómunkát felörlő ellentmondásokat tudományosan megragadni — ez is hatalmas feladatok rött a szerzőkre. Vajjon a cárnak végzett szolgálai munka csak annyiban befolyásolta-e Zichy művészetét — mint ahogy a szerzők megállapítják — hogy »elvette ugyan idejét a művészibb feladatoktól, viszont meg is erősítette őt eredeti h. jlamában: a pontos rajzban, a jelenségek és jellemek kifejező ábrázolásában. A gyors riporteri munka kifejlesztette az éles és biztos megfigyelést. De ugyanakkor a rajz aprólékosága, amelyen belül a legpontosabb formarészletezésre törekedett — eldegenítette a festőt, a színekben, a széles esztonásokban való látástól.« (13. p.) — vagy pedig gátolta művészetében a realizmus erőteljesebb kibontakozását? A szerzők nem elemzik ezt elég mélyen. Mert hisz igaz, hogy Zichy még 1890-ben is így ír az Aradi Vértanúk évtordulójakor: »Tegnap tértem vissza a majdnem hat hétig tartó utazásomról a cárral. Javában manővroztunk, vadásztunk abban az időben, amikor Aradon véres emlékü könnyeket sírtak. Én itt távolból teljesen éreztem e nap jelentőségét.« (50. p.) — s ez is jelzi, hogy a cári szolgálatban sem árulja el ifjúkori emlékeit, de vajjon véletlen-e, hogy az ekkor rajzolt forradalmi tartalmú rajzai mellé magyarázószöveg szükséges? A gyakorlati megalkuvás és eszmei harcosság antagonisztikus elletmondása, a konkrét forradalmi tömegbázis hiánya elvontságot eredményez, mint ahogy ez legjobban tükröződik Zichy nagy politikai tendenciájú allegorikus képén. És épp ebből az ellentmondásból következnek, hogy más Zichy műveinek és más a peredvismányok alkotásainak az eszmei tartalma. A szerzők megállapítják a közöttük lévő különbségeket, azonban nem kutatják a különbség okait. (18. p.)

Úgy hisszük, e néhány probléma felvetése is érezteti, hogy mily nehéz feladat Zichy egyéniségét és művészetét helyesen értékelni. Ha a szerzők nem is tudják az életmű egész ellentmondásosságát megragadni — hipotéziseket márcsak a népszerűsítő jelleg miatt sem nagyon kockáztathatnának — azért lényegében jól végezték el a nehéz munkát, a jelenlegi kutatások eredményeire támaszkodó, megbízható képet adnak e nagy művészről. Nem akarták a politikai művészt mindenáron modernizálni, elkenni negatívumait, nem próbáltak a gyengébb alkotásokból remekműveket csinálni; helyesen a nagyszerű illusztrációkra helyezik a hangsúlyt és jól domborítják ki Zichy töretlen hazaszeretetét, humanitását, tudatosságát. Megállja a helyét összefoglaló értékelésük is, mely szerint: »A nagy művész kulturális jelentőségét kutatásunk abban ismerte fel, hogy mint festő saját korának haladó eszméit, mint illusztrátor saját kora és az elmúlt korok haladó, forradalmi költőinek, íróinak művét tolmácsolta — s hogy ezzel a művészi munkával párhuzamosan szervezőképességét a társadalom fejlődésének szolgálatába állította.« (6. p.) Ha hiányoljuk is az érzéketlen képelemzéseket, a tartalmi és formai problémák dialektikusabb egységbőlátását — a legtöbb mű értékelése is helytálló. Azonban a sok jó részletmegállapítás kissé elsikkad a túlzottan életrajzszerű felsorolásban.

A könyvnek nincsenek meg a csomópontjai, hiányoznak a megállapításokból levont következtetések, általánosítások, ezért nem bontakozik ki eléggé a könyvből — főleg az első olvasásra — a művész gazdag egyénisége.

A könyv tehát lényegében megfelel céljának, s ha mi a következőkben felvetünk néhány problémát, lehet, hogy többet követelünk, mint ami egy rövid ismeretterjesztő tanulmány feladatkörén belül van.

A szerzők — igen helyesen — megpróbálják beleágyazni Zichy életművét az egyetemes fejlődésbe, párhuzamot vonnak művészeté és néhány korabeli festő megíró alkotása közt. Az orosz fejlődéssel kapcsolatban, mint említettük, inkább csak súrolják a párhuzamot. Itt természetesen akadályt jelentett a konkrét orosz anyag ismeretének a hiánya, a szerzők nagyon vigyáztak, nehogy megalapozatlan feltevéseket állítsanak fel. Mindenesetre a szovjet és orosz művészettörténelem megállapításai — magával Zichyvel kapcsolatban támaszkodnak is rá — néhány esetben több bátorságot engedtek volna meg. A többi művésszel vont párhuzam sem eléggé mély. Így pl. megállapítják Zichy és Victor Hugó, majd pedig Zichy és Madách kapcsolatát, említik, hogy életükben is milyen sok közös vonás van. Victor Hugóval kapcsolatban beszélnek Zichy romantikusságáról is. (32. p.) Azonban a ténymegállapításnál tovább nem igen jutnak. Nem keresik, hogy miben specifikus Zichy romantikája, miben különbözik pl. Madarászétól, s meg sem kísérik e késői romantika (1880-ban festi Zichy a »Kisértetek órája«-t!) okát kutatni, értékelését adni. Pedig ez az elemzés közelebb vitt volna Zichy nagy eszmei kompozíciói gyökeréhez is. »A rombolás géniusának diadala« című mű elemzésekor a szerzők helyesen állapítják meg a kép pozitívumát: a leleplező politikai tendenciát és egyszerűsödést felsorolják a kép szembevetendő fogatékosságait: a jelképes jelenítést, allegóriákat, széteső kompozíciót. (39. p.) A kép elmélyedtebb elemzése azonban még több problémát rejt magában, s e kérdések felvetése fontos lett volna mai képzőművésztünk számára is. Igaz, hogy a könyv szűk terjedelme meggátolta volna a bővebb kifejtést. E képnek ugyanis fő ellentmondása, hogy bár szinte filozófiai eszmét kíván tolmácsolni, mégis meg az egységes eszmeisége — épp ezért hull szét a kompozíció is, mert hisz a kompozíció mindig a tartalom kérdése. A rombolás géniusa, mely egyként okozza a háborús gyilkolást, rablást, a fiatal férfi züllését és pápaság reakcióját, gondolatilag is teljesen elvont. Zichy szemére is veti ezt Péterfy Jenő és a nála sokkal rosszindulatúbb Keleti Gusztáv a képet elemző cikkében.¹ Az eszmei megoldatlanságra, zavarosságra jellemző, hogy Zichy képe eszmei és formai zárókövét — a francia köztársaság allegorikus figuráját kicserélte Krisztus alakjával. Bár a szerzők érdekes levélidézet (39. p.) megmagyarázza a csere okát, de mégis joggal vethette fel Keleti ezeketán kritikájában: »... tehát e patetikusabb bölcselő kompozíciónak záróköve csak amolyan ördögös gépezetre járó, kicserélhető darab volt, s nem a következetesen keresztülvitt alapgondolatnak szükségszerű követelménye?« E kép eszmeisége — s a többi allegorikus tartalmú — tehát több elemzést érdemelne. E képek az eszmei ellentmondásosságon túl jelzik a »gondolati piktura« zsákutcáját is. Zichy helyesen kritizálja a bomló burzsoá művészet eszmeietlenségét, s pl. az impresszionizmusnak a szemére veti a gondolati tartalom hiányát. (37. p.) Mert hisz Zichy azt vallja, hogy »A művészet nem fényűzési cikk, a művészet a művelődés eszköze, mint a nyomtatott könyv, és kötelessége, csakúgy mint a könyvnek, hogy teljes meggyőző erejével a kor haladó eszméit szolgálja.« (18. p.) Azonban művészetében — hasonlóan Verescsaginhoz, akinek Zichy művészetével való rokonságára rámutathattak volna a szerzők — több műben a gondolati tartalom nem tud konkrétta válni, elvont marad. Így művéből tanköltemény lesz, ahol egy már absztraktnak kialakult tartalom kapja meg képi illusztrációját. Ezt a problémát felvethették volna a szerzők, mert hisz mai képzőművésztünkben is megtalálhatjuk e hibát. Az elvont, kész

tartalom öltözik ebben az esetben formába — hiányzik tehát a műalkotás igazi hatásának előfeltétele: a forma és a tartalom dialektikus egysége. Ez az elvontság, a képi nyelv elvesztése azután a művészet objektív fejlődésének törvényszerűségeit tükröző műfajtvörvények megsértését eredményezi, mint ahogy erre Péterfy Jenő is rámutatott idézett kritikájában: »Az ecsettel nem festenek, a zenében nem melódiát teremtenek többé, hanem változatosság kedvéért az ecset philosophál és zenél, a zene pedig fest és philosophál.«³ Igen érdekes lenne kikutatni — természetesen ez már nem volt az adott mű feladata — hogy mi a gyökere a XIX. szd.-i illusztratív gondolatfestészetnek, a tartalom és a forma szétesésének, a képi nyelv elvesztésének vagy megmerevedésének — mint ahogy az a csendéletre merevedő századvégi francia festészetben történt.

Említettük, hogy e kérdések elemzése túlmenne már a könyv feladatkörén, de mindenesetre csak a felvetett kérdések végiggondolása után érthetjük meg, hogy miért olyan kiemelkedők Zichy illusztrációs művei. Nemcsak mesteri rajztudása, scenírozási tehetsége miatt volt szükség szerű, hogy e műfajban alkossa legidőtállóbb műveit. A szerzők helyesen emelik ki Zichy nagyszerű illusztrációit. Megállapítják, hogy Zichy ismerte az illusztrálás törvényeit, azt, hogy: »az illusztrátor az írónak és a műnek nem egyéni magyarázója, hanem ... az illusztrálás az írás valódi tartalmának megfelelő képi kifejezése.« (34. p.) Épp ezen a téren nyújthat Zichy életműve a legtöbb konkrét segítséget mai képzőművésztünknek.

A szerzők könyvükben igen gyakran idéznek Zichy leveleiből. Ezek az idézetek közelebb hozzák az olvasóhoz a művész egyéniségét, segíthetik egy-egy kép jobb megértését, azonban óvatosan kell velük bánni. Ugyanis egy levélből, esztétikai célkitűzésből nem feltétlenül értjük meg egy műalkotás — s így egy egész életmű, lényegét, mert hisz itt párhuzamokról van szó, s gyakran megtörténik, hogy egy-egy idézet csak arra utal, hogy mit *akart* a művész kifejezni, s megvalósult műve esetleg egészen mást mutat. A szerzők el is veszítik arányérzéküket, mikor egy párisi asztalosnak, Ruprich Károlynak Zichynek írt egyébként érdekes levelét közlik, s a különböző — nem is művészetről szóló — idézetek több oldalt foglalnak el.

Összefoglalóként elmondhatjuk, hogy bár több ízben a szerzők nem mélyedtek el eléggé, de tanulmányuk a célnak megfelelő, megbízható munka.

NÉMETH LAJOS

JEGYZETEK

¹ Péterfy Jenő: A démon fegyverei. Zichy Mihály legújabb festménye. P. J. összegyűjtött munkái. III. t. Bp. 1903. 288—296. p. és Még egyszer Zichy Mihály képéről. U. o. 296—301. p.

Keleti Gusztáv: A démon fegyverei. Művészeti dolgozatok. Bp. 1910. 73—88. p.

² Keleti Gusztáv i. h. 85. p.

³ Péterfy Jenő i. h. 289—290. p.

RAJNAI MIKLÓS:

SZINYEI MERSE PÁL

Budapest, 1953. Képzőművészeti Alap. 22 l. XIV tábla.

Szinyei Merse Pál kivételes értékű művészetét eddig 5 monografia ismertette. Az elsőnek Malonyai Dezső a szerzője és a mester önvallomásaival fűszerezve anekdotászerűen vázolja működését, a másodiknak Lázár Béla, de az előbb német nyelven megjelent, lelkes hangú, ízléses kötetnek fölfogása nem helytálló; a három másik, Meller Simoné, Pátzay Pálé és Hoffmann Edité már emelkedett szellemű, tudományos értékű munka. Most

a fiatal Rajnai Miklósról hárult a feladat, hogy a szocialista ideológiának megfelelően írjon Szinyeiről világosan fölépített, komoly színvonalon álló, de nagy elterjedésre számító méltatást. Albumszerű könyvének egyúttal az is volt a célja, hogy Szinyei mesterműveit részben színes, részben mélynyomású illusztrációkban mutassa be az olvasónak.

Sietünk megállapítani, hogy Rajnai Miklós jól oldotta meg feladatát, noha a Szinyei-kutatás szempontjából alig hozott újat. Tömören adja elő az eddigi eredményeket és egyéni képelményeivel egészíti ki a Meller és Hoffmann-közölte adatokat. Sajnos, ezek nem mindig helytállóak. A *Faun* és a *Nimfa* például a napfényt balról, felülről kapja, nem pedig alulról; utóbbi esetben az előtérben levő növények nem lennének árnyékban. Courbet hatása leginkább az ú. n. Courbet-tréfában, a *Kis horgászban* érvényesül (képe Malonyainál 23 o.). A *Gesztenyefa* pedig félbenmaradt festmény, bal felső része csak barnás aláfestés, nem összefoglaló színakkord. Rajnai meglehetősen összevonva tárgyalja Szinyei müncheni akadémiai éveit, mégis ajánlatos lett volna rámutatni egyes korai kompozíció-témáira. A szerző vagy nem nézte meg figyelmesen Szinyeinek a Szépművészeti Múzeumban levő rajzait, vagy legalább is nem említi művében a fiatal mester fontosabb korai képterveit. Nem annyira a magyar történelemből, a francia forradalomból, az antik legendákból, a Faust-témakörből stb. vett gondolatainak felsorolását hiányoljuk, mint azokat a realiztikus kompozíciókat, amelyek későbbi mesterműveinek kialakulásához vezettek. Bár többnyire csak rajzok, mégis az *Anyu a négy gyermekével* és a *Játszó gyermekek* előfutárjai későbbi megvalósult plein air-kompozícióinak. És az egyes jelentős festmények, így az *Anyu és gyermeke*, a *Hinta*, a *Szerelmespár* és a *Majális* közötti szerves kapcsolatot is behatóbban kellett volna megrajzolni. Az *Anyu és gyermeke*ben jelenik meg először a fűben ülő-fekvő figurális együttes, ugyanez a *Hinta* és a *Szerelmespár* előtérében, hogy aztán a *Majális* hat alakjának csodálatos színesokrában kivirágozzék. Sőt ezeken belül Szinyei még kisebb, delikát csöndletekkel is meglepi a figyelmes szemlélőt. Még a *Lila archépnék* fűbe helyezett szalmakalapjában is visszatér az előbbi képeknek ilyenfajta, elragadó részlete. Szinyei a par excellence festő lelkes odaadásával élte ki magát ezekben a finomságokban. Nem formális sallangjai, hanem szerves részei képeinek.

Nagyon helyeselnék, hogy Rajnai rámutatott arra, minő tévedés Szinyeit impresszionistának nevezni. E sorok írója szögezte le először (Magyar Művészet, Szinyei Merse Pál és a magyar tájképfestészet, 1926, 9 o.) hogy a *Majális* plein air-kompozíció és ezt Pátzay Pál és Hoffmann Edit is hangsúlyozta. Szinyei műterében festette a *Majális*, sok részlettanulmány alapján és nem a szabadban, változó optikai szín- és fényhatások alatt, de csodálatos emlékezete mégis a szétszórt világítás látszatát varázsolta élénk. Tavaszi napsütés árad belőle teljes ragyogásával. Emellett Szinyei nem változtatja meg az impresszionizmus tanítása szerint a lokális színeket, hanem Böcklin tanácsára erejüket még fokozza. Természetesen sohasem téveszti szem elől a színek harmóniáját. Egyik vázlatkönyvében erre vonatkozólag német nyelvű, dokumentális bejegyzést olvashatunk. Lehet, hogy a nyilatkozat magától Böcklintől származik. A *Pacsirta* is ilyen plein air-kompozíció, először dombos, többalakos tájban pihen az akt, csak később alakult ki a végleges megoldás. Szinyeinek az antik mitológiából vett, közvetlenül Böcklin hatása alatt álló kompozícióit Rajnai igen helyesen nem említi, ezek nem növelik a Szinyei-oeuvre értékét, eredetiségét.

A szerző szerint is Szinyeit a meg nem értésen kívül sárosi környezete terelte el munkájától. A régi megyei élet valóban semmiképpen sem kedvezett a művészi törekvéseknek. Csak egykori sógora, Gundelfingen Gyula — maga is festő — rosszalta egyedül Szinyei félreállítását. Mikor aztán Zemplényi Tivadar látogatása következtében Szinyei újra festeni kezdett és a milleniumi kiállítás alkalmából fölismerék művészetének

páratlan értékeit, — ekkor vették meg a *Majális* a Szépművészeti Múzeum számára, — Szinyei már nem volt képes ott folytatni, ahol régebben abbahagyta. Most valódi plein air festő lett, de nem az első az élvonalban. Kivitte festőállványát a szabadba és itt festette a természetriszleteket hűen, igaz magyar érzéssel. Már nem készített képeihez előzetes rajzokat, nem komponált, hanem színnel vázolta föl vásznára a motívum körvonalaikat. Ha nem bizonyult jónak a természetkivágás, úgy egyszerűen leporolta a szénrajzot. Plein air-je most még valószínűbb lett, de nem vetekedhetett régebbi stílusa értékével. Rajnai ezt nem érezte, pedig ezt meg kellett volna írnia.

Végaszavával sem érthetünk egyet. Szinyei öregségére megérté fölmagasztalását. Nem most döbbszünk először Munkácsy és Szinyei nagyságára, csak újabban visszzük be őket a népi tudatba, most lesz művészetük közkinccsé.

Dicsérünk kell azonban Rajnai könyvének gördülékeny, érthető nyelvét. Kerüli a ködös nagyképűséget, sőt a bevezetésben nem egyszerűen tolla irodalmivá lendül. Csak egy-két kevésbé szerszencsén ható mondatot kell kifogásolni, de mind ezeket, mind a sok sajtóhibát az idegen, prágai nyomda számlájára írhatjuk. Rajnai Miklós szövege a maga egészében kétségtelenül nyeresége legújabb művészettörténeti irodalmunknak.

Sajnos, az album illusztrációiról nem sok jót mondhatunk; a színes képek meghamisítják Szinyei alkotásait, leszállyítják művészi értéküket. A *Majális* üde zöldjére, igaz kékjére sárgás fátol borul, a részletek elmosódnak. A *Szerelmespár* tónusai nemcsak árnyalatban, hanem nem egyszer térértékükben is különböznek az eredeti színektől, Feleségének tiziános színhatású képen a ruha kellemetlenül vörös lett, az arc rajza kemény, az ajkak mintha pirosítva lennének. A *Füldőházik* színösszhangja szintén megváltozott, a körvonalak nagyobb szerepet kaptak, a *Pacsirta* finom részletei is beolvadnak a sárgás nyomdafestékbe. A *Lila archépnék* a festmény távolléte miatt nem tudtuk az eredeti alkatással összehasonlítani, de talán ez a legsikerültebb színes reprodukció. A mélynyomások között Szinyei atyjának karosszékén a csíkok hangosabbak, mint az eredeti festményen.

Ezek a reprodukciók Szinyei hírnevét nem fogják külföldön sem szolgálni.

YBL, ERVIN

V. M. ZIMENKO:

A SZOVJET ARCKÉPFESTÉSZET

Fordította: MÁNDY STEFÁNIA és TÁBOR BÉLA

Budapest. 1953. Művelt Nép. 166 l. 65 kép.

A szovjet művészeti irodalomban gyakorlattá vált, hogy a forradalomutáni művészet fejlődését tárgyaló terjedelmesebb munkák egy-egy művészeti ág történetét kísérik nyomon. A Művelt Nép könyvkiadó két ilyen mű kiadását vette tervbe (Zimenko: A szovjet arcképfestészet története és Kaufman: A szovjet tematikus festészet), melyek közül az első már 1953 őszén megjelent. Ez is, mint a többi hasonló újabb szovjet munka, először elméletileg, általánosságban vizsgálta a szóbanforgó műfajt, majd az orosz festészet demokratikus realista hagyományával foglalkozik, melyek alapján a szocialista realizmus művészete kibontakozott. A könyv, mely orosz nyelven 1951-ben jelent meg, az arcképfestészet fejlődését a Szovjetunióban 1949-ig ismerteti, s a téma tárgyalását bőséges művészetelméleti fejtegetések kísérik.

A »Szovjet arcképfestészet története« az első munka erről a tárgyról a művészeti irodalomban, és célja nemcsak a történeti fejlődés megismertetése, hanem azoknak a legfőbb törekvéseknek kidomborítása is volt, melyek felismerése és tudatosítása az arcképfestőket gyakorlati

munkájukban különösképpen segítheti. Érthető, hogy a könyv megjelenése a Szovjetunióban nagy érdeklődést keltett, hozzászólásokat, bírálatokat és vitákat idézett elő, melyek a téma teljesebb megvilágítását célozták. A mű tárgya méltán meg is érdemelte ezt az érdeklődést. Amint már az előző megállapítja: »A portré a szovjet festészet egyik legmegbecsültebb műtárgya. Ez szervesen összefügg azzal a váughtörténeti jelentőségű ténnyel, hogy a szocialista társadalom rendkívül magas fokra emelte az emberi személyiség jelentőségét és a fejlődés széles távlatait nyitotta meg a dolgozó ember előtt.« (9 old.) Szerző egész munkáját erre a gondolatra építi fel, és leginkább a szovjet portréfestészet humanista jellegére, újszerűségére és heroikus belső tartalmára mutat rá. Az arcképfestészet fejlődését a Szovjetunióban mint olyan műtörténeti folyamatot mutatja be, melynek során a művészek az ábrázolt emberhez egyre közelebb kerültek, és hősi vonásaikat egyre határozottabban és merészebben domborították ki. A könyv elméleti jellegére szerző maga is rámutat: »Az olvasó csupán néhány alapvető általános elméleti következtetéssel, továbbá azoknak a műalkotásoknak elemzésével ismerkedik itt meg, melyek szerző véleménye szerint, a szovjet arcképfestészet mestereinek művészetére a legjellemzőbbek.« (9 old.)

V. M. Zimenko az arcképfestészetéről, mint műfajról szóló bevezető elméleti fejtegetésében különösen két problémával foglalkozik: a festő és a megrendelő viszonyával, továbbá a naturalizmus és a realizmus ellentétével a portréfestészetben. Az utóbbi kérdésnél fontos megállapítása, hogy a realista művészetben »az ábrázolás és az eredeti közötti hasonlóság problémája a döntő« (13 old.) és így érkezik el a realista arcképfestészet következő meghatározásához: »A realista művészet a portré hasonlóságának problémáját úgy oldja meg, hogy a testi és lelki vonások reális egységet képező konkrét személy tipikus vonásait ábrázolja.« A naturalista és idealista szemléletű művészek portréinak fő fogyatékoságát abban látja, hogy a művészeknek nincsenek határozott szempontjaik az emberben meglevő tipikus és véletlenszerű vonások elkülönítésére és jelentőségüknek megfelelő hangsúlyozására, ill. alárendelésére. Itt érdekes fejtegetést közöl arról, hogy a szocialista társadalom körülményei a fentemlítt belső művészi konfliktusok kiküszöbölését miként biztosítják: miként szüntetik meg az ábrázolt egyén és a festő közötti távolságot, világneveti különbséget, mely megnyilvánul a képpel szemben támasztott igényben is — és miként segítik elő olyan művészi szemlélet kialakulását, melyben az ember tudományos és művészi megismerése szoros egységet jelent. Zimenko a fejlődési folyamatot két oldalról: a szovjet ember és a szovjet művészet fejlődésén keresztül nézi, és így jut el végkövetkeztetéséig: »Az utóbbi évek portréfestészetének legjelentősebb alkotásai... plasztikusan mutatják portréművészeinknek azt az alapvető... törekvését, hogy mélyrehatóan és sokoldalúan ábrázolják a szovjet embert és világosan feltárják annak leglényegesebb vonásait: heroizmusát.« (150 old.)

A szovjet kritika — és elsősorban Szarabjanov professzor az Iszkussztvo hasábjain — Zimenko munkájában főleg az elméleti felépítés szűk kereteit és azt a módot bírálta, mellyel szerző a XIX. századi nagy orosz mesterek arcképfestészetét megvilágította. Zimenko a XIX. századi nagy orosz mesterek portréiban elsősorban az osztálytársadalomban kialakult belső emberi válságok tükröződését látja, és erre támaszkodva fejtegeti a kritikai realizmus és a szocialista realizmus közötti különbséget. Szarabjanov rámutat szerző itt megnyilvánuló hibájára és megállapítja, hogy a múlt század realistái is tudtak integer hősi jellemeket ábrázolni, s hogy a szocialista realizmus és a kritikai realizmus között ilyen módon merev különbségeket megállapítani nem lehet. Szarabjanov professzor általában kifogásolja szerző erősen teoretikai tárgyalásmódját, melynek következtében a szovjet arcképfestészet egyes jellegzetességeit kénytelen homályban hagyni és nem fektethet

súlyt az egyes mesterek kifejezésbeli jellegzetességeinek elemzésére.

A »Szovjet arcképfestészet« ezeknek, és a kritikákban tárgyalt egyéb hibáknak (pl. az anyag néhol kevésbé szerencsés felosztásának) ellenére értékes munka, mely szakembereinket először tájékoztatja ilyen részletességgel a szovjet festészet egyik fontos ágának eddigi fejlődésével és feladataival. A kiadó helyesen járt el, amikor a könyvet fogyatékoságai ellenére is a közönség, a művészek és a szakemberek elé bocsátotta. Az általában bonyolult mondatfűzésű stílus magyarrá ültetésének komoly feladatát a fordítók eléggé sikeresen oldották meg, bár néhol a szórend magyartalan, és egyes szavak (sikerült, igyekezett, ennek, annak, során, terén) — feleslegesen szerepelnek.

DOBAI JÁNOS

BARCSAY JENŐ:

MŰVÉSZETI ANATÓMIA

Budapest, 1953. Művelt Nép. 306 l. CXL tábla

Barcsay Jenő művét, a Művészeti Anatómiát nagy várakozás előzte meg, mely egyrészt a művészeknek, másrészt a régen nélkülözött festői bonctannak szólt. A megjelent könyv a hozzá fűzött reményeket messze felülmulta és méltán sorakozik nagy elődei hasonló munkái után.

A középkor az emberi test ábrázolását szerkesztés útján igyekezett megoldani, mint erről a többek közt Villard de Honnecourt vázlatkönyvének rajzai is tanúskodnak. A renaissance valóság felé forduló érdeklődésének — Vasari szerint Antonio Pollajuolo boncolt először emberi testet — köszönheti a világ Leonardo da Vinci utolérhetetlen szépségű anatómiai rajzait. Dürert, kit az emberi test nem kevésbé érdekelt, még középkori örökségként a geometrikusan szerkesztett akt problemája és a proporciók foglalkoztatták. Nálunk a múlt század utolsó évtizedében Székely Bertalan fektette le anatómiai tudását festészeti bonctanának mesteri rajzaiban, melyek azonban — kiadásra nem kerülve — ismertté sohasem váltak.

Barcsay Jenő, művészetünk egyik legértékesebb és legjelentősebb festője hosszas és komoly kísérletező út megtétele után találta meg igazi stílusát, melyben fogant alkotásait az első Képzőművészeti Kiállításon mutatta be először. Új stílusának eddigi legnagyobb eredménye a Művészeti Anatómia. Hosszas elmélyült kutatás, az emberi test izenkénti tanulmányozása, és érett rajzművészet jellemzik. Kitűnő didaktikai érzékkel mutatja be a test felépítését, csont- és izomszerkezetét. A mű a csontváz, az ízületek és az izmok általános ismertetése után részletesen ábrázolja a kar és a láb csontjait, izmait és izulását a törzshöz, a törzs csontjait és izmait, a nyak és a fej szerkezetét, majd a test arányait. Mindezt mozgás közben, kicserélve a szervek funkcióját. A szép táblák közül külön ki kell emelni a XIV-et a hát, a XIX-et a kéz, a XX és XXXII-et a kar, az LIII-at a láb, a XCI-et, XCII, XCIII, XCIV, és XCV-et a törzs és a CI-et a nyak izmait bemutatókat. A legnagyobb élményszintre az akt rajzok nyújtják, melyek a részletező előadás mellett sem hatnak nehézkessé és tömörtnek egy-egy részlet vázlatosabb megoldása miatt és minden festőiségük mellett is Signorelli ércből formált aktjai változathatatlanságát idézik. A XXI, LIV, LXXXVIII és LXXXIX táblák páratlan perspektívájú fekvő aktjai, a CXIX és CXX táblák a férfi és női test arányait bemutató rajzai, és a CXVIII, CXIX, és CXXII, a súlypontot és a kontrapozst magyarázó táblák az új magyar rajzművészet büszkeségei.

A könyvet belső értéke mellett kiállítása is — a reprodukciók és a kötése egyaránt — a legszebb és legizlésebb magyar könyvvé avatja a felszabadulás óta.

PATAKY DÉNES

A tudományos ismeretterjesztés, kutatóink új és nehéz feladata, mint a széleskörű népművelés eszköze, kultúrforradalmunkban vált általános követelménnyé. Az ismeretterjesztésnek az alapos, körültekintő tudományos felkészülést követő lépésnek kell lennie. A munkának az az állomása ez, amikor a kutatás eredményei már annyira fejlettek és leszűrték, hogy a részleteredmények bizonyító anyagának behatóbb taglalása nélkül is meggyőzőek, nevelő hatásúak lehetnek.

Művészettörténészeink tudományos ismeretterjesztő munkája jelenlegi egyenetlenségének egyik oka a fenti sajátosságok hiányos megértése: gyakran ismeretterjesztésnek vélik a rövid terjedelemtre összeszerített adatközlést, de az is előfordul, hogy e feladat ellátásánál az általános felkészültség és kutatómunka kisebb követelményét állítják maguk elé. Ennek oka sokunk kutatói gyakorlatlansága és történeti, ideológiai felkészültségünk hiányossága mellett az, hogy nem ismerjük az olvasók széles körének igényét s így nem is becsülhetjük meg eléggé az olvasót. Művészettörténészeink azonban nem hátráltak meg az új és nehéz feladat elől, a kezdet kísérletek során jelentős eredményeket értek el. Így szerzett tapasztalataik már eddig is fejlesztően hatottak további tudományos kutatásukra, mert az ismeretterjesztő feladat szinte kényszeríti a kutatót, hogy magát az anyaggyűjtést is minél tágabb perspektíva alapján építse fel, minél szélesebb körben keressen összefüggéseket.

A Népművészeti Intézet szerkesztésében kiadott Művészettörténeti Kiskönyvtár tükrözi ismeretterjesztésünk legjellemzőbb erőseit és hibáit és éppen ezért felveti tudományos életünk néhány fontos problémáját is.

Az ismeretterjesztés feladatának megértésében mutakozó bizonytalansággal összefügg a szerkesztés súlyos gondatlansága, ami elvi és formai problémákban tükröződik. A tanulmányokkal főleg az ismeretterjesztés elvi problémáinak szempontjaiból kívánunk foglalkozni.

A tanulmányok fajsúlya, hangneme, módszere eltérő. Természetesen nem azt kifogásoljuk, hogy nem uniformizáltak, sematikusak. De kellenek bizonyos módszerebeli közösségek, hogy az olvasót körülbelül azonos követelmények, azonos munka elé állítsa a sorozat minden füzeté. A legjobb kiadványokban, Zádor Anna Goyájában és Vayer Lajos Rembrandtjában megnyilvánul a szerzők egyéni hangja, egyéni felépítése. De egyéni hangjuk ellenére is rokonok, ugyanazt a célt szolgálják s a tanulmányt felhasználni akarók elé a tájékoztatásnak, az általános műveltségnek, a művészeti ismereteknek körülbelül ugyanazokat a követelményeit állítják. Jól sikerült Oelmacher Anna Munkácsy Mihályról szóló írása is. Ezekre a művekre joggal mondhatjuk, hogy művészettörténeti ismeretterjesztésünk fejlett eredményei, bár egész szakmánk s a szerzők egyéni fejlődése következtében ma már csiszoltabban, nagyobb áttekinthetőséggel készülnek el: Vayer Lajos azóta megjelent Rembrandt-könyvének korrajza már sokkal fejlettebb fokon áll; a Munkácsy-tanulmányból is hiányzik a megírása óta rendezett Munkácsy-kiállítás néhány tanulsága (pl. a szalonképek helyzete Munkácsy oeuvrejében vagy a Honfoglalás jelentősége). Az eddig említett három szerző mindegyike eljutott az anyagban való elmélyedés során arra a fokra, amikor a művek adta élmények biztos talaján állva, a korszak tanulságait széles perspektívában összefoglalva, a csak szakemberrel érdeklő részletek fölé emelkedve tudták a nagy tömegek szempontjából megragadóvá, izgalmassá, tanulságossá tenni a témát. Lehet, hogy aki itt olvas először Goyáról, alig jegyzi meg egy-két művének címét, de elevenen rögzítődik benne Goya kora, harcos szerepe, megérti, hogyan tükrözheti a képzőművészet az újnak a régivel vívott harcát, s mitől válhat egy műalkotás széppé, igazgá.

Igen becsültes munka és — külön hangsúlyozandó — igen szép nyelvű írás Rajnai Miklós Szinyei Merse

Pálja. A szerzőnek még tovább kellett volna érlelnie a szerzett benyomásokat, hogy az ismeretterjesztés szempontjából leglényegesebbeket kiválassza belőlük. Mély szeretettel, elmélyülten, behatóan elemzi Szinyei pályáját, de ez így elsősorban azok számára megragadó, akik foglalkoznak művészeink életével, problémáikkal — a művészet történetét nem ismerők számára Szinyei nehezebben megközelíthető. Kétségtelen, hogy ezt az ő különleges pályája is nehezíti. Az életrajz problémáinak bonyolultságát ellensúlyozza a szerző a gazdag és igen szemléletes képelemzéssel: az egész sorozat egyik legnagyobb értéke a Szinyei-tanulmány képismertetése, az olvasókat komolyan hozzásegíti ahhoz, hogy megismerjenek képet nézni.

Nehéz feladat olyasmiről írni, amiről csak közvetett élményanyagunk van: M. Kiss Pál Rjepinje mégis közel tudja hozni az olvasóhoz a nagy orosz festő legfontosabb értékeit, megérteti a kritikai realizmus történeti jelentőségét.

A tudományos ismeretterjesztés egyik legnehezebb állomása: kiválasztani azokat a példákat, adatokat, műveket, amelyekkel a legplasztikusabban tudunk bizonyítani. Ezért az ismert anyagot igen megdöntően, ökonomikusan kell értékelnünk, figyelembe véve ugyanakkor, hogy az előtanulmányként feldolgozott, »már ismertnek« vélt kérdések az olvasó számára sokszor ugyanolyan újak, mint a frissen feltárt adatok. Rabinovszky Máriusz Leonardójában ismertnek tételez fel a nagyközönség számára még nem eléggé világos s a régi értékelések szellemében ismert tényezőket mint pl. a renaissance haladottsága és jelentősége, »óriások« létezésének magyarázata. S Leonardo alakja így kissé légüres térbe kerül, alakjának ereje tompul. Ez azonban csekély fogyatékosság a tanulmány nagy érdemhez viszonyítva: ahogyan Leonardóban a természettudóst és a művészt összekapcsolja, a művészetben keresztül bizonyítja be a materialista ismeretelmélet helyességét, a művészeti és tudományos megismerés közti különbséget s a kettő találkozásának lehetőségét.

Bertalan Vilmos Dürerje példa arra, ahogyan a nagy gondallal összegyűjtött, de nem eléggé válogatott, zsúfolt anyag szétfeszíti a tanulmány kereteit s inkább komoly szakképpé válnak mint ismeretterjesztéssé válik. Nagy érdeme, ahogyan Dürer fejlődését a korabeli német társadalomból kiindulva megajánolja, ahogyan e társadalom sajátosságainak, a viszonylag fejletlen városi életnek művészeti következményeit keresi, vagy ahogyan a fokozódó polgárosodással kapcsolatba hozza Dürer portréművészetét. Mi az, ami a tanulmányt nehezkesé teszi? A Dürer művészetéhez kapcsolódó nevek, analógiák csak külön jegyzet révén válnának érthetővé, amivel ilyen kiadványt természetesen nem lehet terhelni. Olyan fejtegetések például, mint Dürer kapcsolata az antik formákkal, vagy a Melancolia tartalmi elemzése, éppen a szűkreszabott keretek miatt nem indokolható eléggé és így a nem szakember olvasó csak fáradsággal, utánjárással tudhatja a tanulmányt megérteni és felhasználni. Komoly értéke, hogy történeti összefüggéseiben igyekszik feltárni minden problémát. De a gyakorlatlanság, amellyel ma még történeti kategóriákat, társadalmi kifejezéseket használunk, ebben az esetben is sokszor vulgarizmusoz vezet. Pl. Dürerről és Nürnbergről lévő szó: »A falakkal megerősített város fejlődő ipara és kereskedelme a polgári életforma fölényét igazolja számára, a felbomló feudalizmussal szemben.« Nyilvánvaló, hogy Dürer ezt nem látta ennyire világosan, általában Dürer politikai állásfoglalásának tudatosságát sokkal többet hangsúlyozza a szerző, mint amennyire az bizonyítható. Egy másik példa: a tágas csarnoktemplom valóban az új polgári *izlést* tükrözi, de ez az új *szükséglet* következménye, ezt kellett volna hangsúlyozni. Egy alkalommal a »társadalmi élmények« kifejezés szerepel, amikor tulajdonképpen a társadalmi harcok fordulatairól, a végbemenő változások élményanyagá-

ról van szó, ami leszűkítetten, tévesen is értelmezhető.

M. Kiss Pál Velazqueze azt mutatja, hogy a szerző nem értette meg eléggé a korszakot, amellyel foglalkozott, nem ismerte meg eléggé mélyen az abszolútizmus e korának belső ellentmondásait és Velazquez alakja így nem emelkedhet teljes nagyságában az akkori spanyol művészet és udvar fölé. Az ismertetésre kiválasztott művek helyesen hívják fel a figyelmet Velazquez munkásságának nagy eredményeire és tanulságaira, de éppen az ő esetében szükséges lett volna kortársai művészetének mélyebb elemzése, mert Velazquez nagysága így, kortársaitól elszakítva, hevenyészett, sokszor hibás karképbe beállítva nem válik hihetővé, a realitásáról mondtak nem eléggé meggyőzőek. Pedig a tanulmány gondolatmenete igen jó, a szerző a leghevesebb módszerhez nyúlt, amikor Velazquez ismertetését az ellentétek szembeállítására építette fel, kihangsúlyozva végig a Spanyolországban belüli társadalmi ellentéteket, az udvar pompás külseje és belső üressége közötti ellentmondást, a realista festő magatartását az udvari követelményekkel szemben. Ez esetben alaposabb tudományos munkát, több előkészületet igényelt volna az ismeretterjesztés.

Genthon István Ferenczy Károlyról írt tanulmánya nagy anyagismereten, széleskörű tudáson alapuló szakmai írás, amelyben a szerző még nem jutott el az ismeretterjesztés fokára. Egyrészt azért, mert nem tisztázta, hogy Ferenczy művészetével mit akar tanítani, másrészt mert Ferenczynek és Nagybanának ilyen értékelése megzavarja az olvasónak a magyar festészet fejlődéséről egyre gazdagabban kibontakozó képét. Genthon jól vázolja Nagybanának jelentőségét, de lerombolja mondani valóját hitelességét azzal a megállapítással, hogy Nagybanának vezetett a haladó magyar művészet kialakításához. Közel félmillió ember látta a Munkácsy-kiállítást s a magyar festészetnek ez a legnagyobb s egyben Nagybanának előtti alakja kitörölhetetlen élményt hagyott a látogatókban. Genthon megállapítása Munkácsyról, hogy »romantikus realizmusának legfőbb tárgya a pszichológiai helyzetkép« egy kicsit más nyelven íródott, mint amin Munkácsyról ma már egész népünk beszél. Genthon hangsúlyozza, hogy a nagybányai csoport zárt voltát látja a műfajok megválogatásában is: ez lényegében a nagybányai művészetnek olyan leszűkítése, amely ellen küzdenünk kell. Ezek a tisztázatlan szemléletek, egyre idegenebbé váló művészeti fogalmak teszik az ismeretterjesztés szempontjából nehezen hozzáférhetővé a Ferenczyről adott képet, pedig a kiválasztott festmények és azok leírása a tanulmány természetes vázát képezik. S azok a mondatok, amelyekben a szerző Ferenczynek a hazai és külföldi művészekhez való kapcsolatáról ír, igen komoly értékű megállapítások, amelyek még inkább felcsigázzák a várakozást Ferenczy-kutatásainak eredményei iránt. Éppen ezért azt hisszük, Genthon Istvánnak fel kellene mérnie, hogy saját szemléletében mi segíti elő és mi hátráltatja munkáját, még azon az áron is, hogy régi megállapításainak némelyikét revidálnia kell.

A Művészettörténeti Kiskönyvtár füzetei közül a legsúlyosabb problémákat Maksay László Székely Bertalanról szóló írása veti fel. A téma hiányos ismerete, felületes feldolgozása nemcsak hogy lehetetlenné teszi az »ismeretterjesztést«, hanem igen ártalmas hatásúvá válhat. Mindenekelőtt tiltakoznunk kell az ellen, hogy »Székely Bertalan Madarással, Munkácsyval együtt azok közé a kevesek közé tartozik, akiket a *nemzeti festő* megtisztelő névvel illethetünk.« Hogyan merészelheti valaki így leszűkíteni nemzeti festészetünket a reformkor, az elnyomatás korának történeti festészete, a századvégi kritikai realizmus, a szolnokiaiak, a nagybányaiak után? De hogyan is várhatnánk nemzeti festészetünk értékeinek felismerését olyan szerzőtől, aki szerint »Székely Bertalan a kiegyezés korának egyik legjelentősebb festőegyenisége«, amely kiegyezést a szerző szerint Deák hozott létre, »miután úgy látta, hogy egyedül nem tudja a magyarság legyőzni Ausztriát«. S érintve Székely Bertalan és mások történeti festészetének problé-

maít a század végéig, megállapítja, hogy »a magyar történeti festészet kora tehát a nemzeti öntudat újjáébredésének kora«. A súlyos tévedések, ellentmondások vázlatos elemzése is meghaladná a füzet terjedelmét. A század utolsó negyedéről például megállapítja, hogy »az egész korszakra jellemző nyugati orientáció következik, az öncélú művészet kultusza, amely kerüli a képzőművészetben a politikai eszmék kifejezését.« Ez egyszerűen nem igaz. A nyugati orientáció ugyan fennállt, hiszen Bécs, München is nyugaton vannak és Párizssal már ekkor is volt kapcsolatunk. De mit ért a szerző a századvégen öncélú művészetet? S ha csak Munkácsy és Benczur állásfoglalását állítjuk egymással szembe: mondhatjuk-e, hogy festőink kerültek akkor a politikai eszmék kifejezését? Említést történik később Benczur »hatalom-dicsőítéséről« — ez vajon nem politikai állásfoglalás? S ha a kiegyezés légkörében társadalmi kérdéseket nem igen lehetett érinteni, ezért nem lehetett Székely Bertalan kritikai realista (ahogyan a szerző megállapítja) — mit csinált ezek szerint Munkácsy Mihály? Lehet-e mindent azzal magyarázni, hogy Munkácsy hazájától távol dolgozott? Csökkenti-e ez a népével szemben szerzett felelősség tudatát s az itthoni társadalmi harcok tükrözésének erejét Munkácsy művészetében? S mit akart elérni a szerző, amikor a társadalmi összefüggéseket tükröző két harcos Rjepin-festmény keletkezését azzal indokolja, hogy a művész Párizsban alkotta őket! Szabad-e így meghamisítani az orosz kritikai realisták szerepét, jelentőségét, népükhöz való viszonyukat? Vagy szabad-e a kiegyezés korának problémáit úgy bonyolítani s ugyanakkor vulgárisan egyszerűíteni, mint itt olvassuk: »az akkori magyar nemesi közvélemény előtt a társadalmi kérdések összefonódtak a közjogi kérdésekkel, illetőleg azok mögé rejtőztek; a társadalmi feszültségeket is az osztrákellenességben vezették le«. A korszak ilyen vázolásával természetesen Székely Bertalan szerepe, népe ügyéhez való ragaszkodása sem eléggé meggyőző. A szerző arról beszél, hogy »dacosabb énje« tört fel, amikor 1870-ben az V. László és Cillei Ulrik című képét megfestette, s ugyanakkor már előzőleg említés történt az öt évvel később készült Thököly-képről. Székely sorsának megértését nehezíti későbbi műveinek elfogult értékelése is: a kecskeméti freskók közül a Koronázás például nem vonható ki a korszakban készült »hatalomdicsőítő« képek közül. S nehezíti még a füzet olvasását, hogy a szerző számos idézetre hivatkozik, amelyeknek szerzőit, helyét nem jelöli meg s így az idézetek értéküket veszítik. Végül helyes lett volna, ha tisztázódik például a naturalizmus fogalma s nem születnek olyan megállapítások, mint a következő: »Az alakok kontúrja hangsúlyozott. Távol van a naturalizmustól, lapidáris«. Ennek a füzetnek nem lett volna szabad megjelennie.

Maksay László újfajta kísérletbe fogott a kompozícióról szóló tanulmányában, ami műfajilag a sorozat eddig egyetlen ilyen kiadványa. Ezzel kapcsolatban felmerül a sorozat céljának további tisztázása: ez utóbbihoz hasonló tanulmányokat már nem értheti meg az, akinek e sorozat készül, ez azonban nem akadályozná, hogy e kérdések népszerű feldolgozásával külön kiadványok foglalkozzanak, tekintettel a képzőművészkörök stb. szükségleteire.

Szándékosan hagytuk utoljára a szovjet képzőművészettel, a festészettel és a szobrászattal foglalkozó két tanulmányt, Abonyi Arany írásait. A szovjet művészet ismertetésének szükséglete, igénye lényegesen nagyobb, mint más népek művészetéé, hiszen ezen keresztül is bővül, konkretizálódik a szovjet nép életéről alkotott kép. A szovjet művészet ismertetésének azonban sok nehézsége van, elsősorban a művek ismeretének hiánya, az orosz nyelvű irodalom számunkra ma még nehéz hozzáférhetősége, lényegében az elénk kerülő, sokszor igen gyenge reprodukciókra való korlátozódás, amelyek alapján eljutunk ugyan a művek tematikájának ismeretéig, de tartalmukat csak akkor értjük meg, ha egyik-másik művel kapcsolatban hozzánk kerül a szovjet közönség, kritikus véleménye, értékelése. Részben e

nehézségek következménye, hogy dolgozóink igényének a szovjet művészet megismerését illetően nem tudunk eléggé megfelelni. De kétségtelen, hogy a szovjet művészeti ismeretterjesztés módszereivel, színvonalával kapcsolatban könnyen megelégedtünk a tudományos ismeretterjesztéstől eltérő munkával, az anyagban való kisebb elmélyedéssel, a szovjet művészettudományi irodalom hiányos, n.m. egyszerű vulgáris ismertetésen alapuló rosszul értelmezett művészeti propagandával. Van néhány olyan, ma megjelenés alatt álló munka, amely a nagy orosz realisták elmélyült, gondos értékelését végzi, a népszerű tudományos munka színvonalán. A Művészettörténeti Kiskönyvtár sorozatának két szovjet tárgyú kiadványa azonban éppen azokat a nehézségeket és hibákat tükrözi, amelyekkel ezen a téren meg kell birkoznunk. Kifüggeszhetjük elsősorban a megírás módjának brosúraszerűsége, helyenkénti sematizmusa. A bevezetőt például nyugodtan felcserélhetnénk a két füzetben, egyik sem készült különösebben a festészet vagy a szobrászat szempontjából, az egyetlen különbség a festészetéről írt tanulmány előszavában a haladó orosz festők egy részének felsorolása, de úgy, hogy Rjepin, Szerov után következnek, Fedotov, Brjullof. A szerző mindkét tanulmányt úgy építette fel, hogy a műalkotásokat a Szovjetunió fejlődésének korszakai szerint csoportosította fejezetekbe. Ezek: a forradalom és az intervenció ideje, a NEP kora, a sztálini ötéves tervek kora, a Nagy Honvédő Háború ideje, a háború utáni művészet. Vitathatatlan a szerző helyes törekvése, amikor ezen a felépítésen keresztül vázolni akarja magának a Szovjetuniónak a történetét, képzőművészeti tükröződését. Fontosak a szovjet művészeti életet jellemző kiegészítések is, amelyek a művészeti oktatás, a művészek munkalehetőségeiről adnak lelkesítő képet. De éppen az elmélyült, tudományos színvonalú ismeretek hiánya miatt a szovjet művészet hatalmas fejlődéséről mondottak nem eléggé meggyőzőek. Nem látjuk azt, hogy az említett korszakok mennyiben vitték előbbre a művészet ügyét, az új tartalom hogyan alakított ki új formát, mennyiben fejlődött művészetiileg a festészet és a szobrászat az új, magasabbrendű társadalom megváltozott lehetőségei, a monumentális tervek nagy feladatai között. Ezt jelenlegi munkakörülményeink között is el lehet érni, ha a sok jelszó-szerű megállapítás helyett egy-két mű részletesebb leírásán, ismertetésén keresztül igyekszünk megmutatni a szocialista realizmus jellemző vonásait vagy igyekszünk megmagyarázni olyan lényeges fogalmakat mint a befejezettség. Ez utóbbi jelzőként több helyen szerepel, de többnyire az érthetőséggel összekapcsolva, ami a befejezettség fogalmának teljességéből fakad. Különösen kirívóak a fogalmi tisztázatlanságok, amikor elvi igényű összefoglalásban szerepelnek. Így például a szobrászművészet egyik főkövetelménye: »Megfogalmazásának, beállításának realizmusa és helyessége.« Egyrészt: mi a megfogalmazás realizmusa? A realista műalkotásban a »megfogalmazás« (kompozíció?), megmintázás stb. egyformán az objektív valóság tükrözésének szolgálatában áll. Másrészt: mit jelent az, hogy »realizmus és helyesség«, hiszen mi a realizmust tartjuk az *egyedüli helyes* művészeti szemléletnek. E két füzet tanulsága, hogy még adott lehetőségeink mellett a szűkreszbott kutatási keretek között is színvonalasabb, nevelőbb hatású szovjet művészeti ismeretterjesztést végezhetünk. De kétségtelen, hogy egész területünknek az eddiginél fokozottabban kell harcolnia azokért az utazási stb. lehetőségekért, amelyek a szovjet és orosz művészet megismeréséhez feltétlenül szükségesek s amelyeket nem pótolnak a hozzánk néha eljutó kiállítások sem. Emeljük fel végre a szovjet művészettel való foglalkozást is arra a szintre, amelyet most már a magyar és a régi európai művészet kutatásától és ismertetésétől elvárunk.

Ezzel befejeztük beszámolóinkat a Művészettörténeti Kiskönyvtár kiadványairól. A felmerült problémák világosan bizonyítják azt az előljáróban között hiányságot, hogy a szerkesztés gondatlan volt: nem tisztázta, hogy milyen célt szolgál az ismeretterjesztés, nem

beszélte meg a szerzőkkel az írások egyes problémáit, az elvontság vagy az igénytelenség hibáját az ismeretterjesztő munka szempontjából. A szerkesztés ezzel elmulasztott olyan lehetőséget, hogy a szerzőket jobb ismeretterjesztő munkára nevelje. Nem akarunk részletesebben kitérni formai kérdésekre, de a szerkesztés gondatlansága mutatkozik meg abban is, hogy a kiadványok formailag nem egységesek: egyesekben közölnek képjegyzéket, másokban nem. S ha van jegyzék, teljesen önkényesen történt, hogy a műalkotás címén kívül közöl-e adatot vagy sem, hogy az évszámot, méretet, vagy hely megnevezését véli-e fontosnak. Helyes lett volna azt is szabályozni, hogy a szöveg tartalmazzon-e vetítési utasítást vagy sem. Hozzátehetnők még, hogy — művészeti sorozatról lévén szó — a jövőben talán mód nyílhatna arra, hogy a kiadványok külseje is méltóbb legyen a szándékhoz.

A sorozat igen nagy népszerűsége — több füzet már nem is kapható — s a megjelent bírálatok azt bizonyítják, hogy a tudományos ismeretterjesztés ma már elterjedt szükséglet és művelőitől igényes munkát várnak. Ezért kelthet bennünk ez a sorozat, minden fogyatékosága ellenére, őszinte örömet. Erősödjék bennünk a szándék tudományos ismeretterjesztésünk problémáinak folyamatos megvitatására, színvonalának emelésére.

ARADI NÓRA

VÉGVÁRI LAJOS:

SZOLNOKI MŰVÉSZET 1850—1950.

Budapest, 1952. Művelt Nép. 80 l. 40 tábla

Végvári Lajos e munkája az első komoly kísérlet arra, hogy a szolnoki művészet történetét földolgozza, arculatát megrajzolja. A szerző a bevezetőben megállapítja, hogy eddig még nem jelent meg a magyar művészettörténeti irodalomban olyan mű, mely egészében, történeti összefüggésében és helyesen értékelte volna a szolnoki művésztelepet. Az eddig megjelent különböző ismertetések ugyan érték el részleteredményeket, de »a szolnoki művésztelepnek a magyar festészetben elfoglalt helyét bizonyos általánosságokon túl nem méltatták«. Végvári Lajos vállalkozott e művével az eddig mulasztottak pótlására. Ez a kezdeményezés a szerző föltétlen érdeme. 64 (jegyzetekkel együtt 80) szövegroldalon — tehát meglehetősen szűk terjedelemben — végigkíséri Szolnok eddigi szerepléseit a magyar művészetben 1852-től 1952-ig.

Az első művész, akit Szolnok a múlt század közepén magához vonz, az osztrák August Pettenkofen. A pusztai betyárromantika és a népi témához való vonzódása hozta őt Szolnokra. 1851—81-ig több ízben töltött egy-két hónapot ebben a jellegzetes alföldi vásárvárosban. Témái: tájak, vásári jelenetek, cigányok. Alaposan megfigyeli a város életét és gondosan tanulmányozza a természetet — a 60-as évektől plener képeket fest. Ilyenformán érinti mindazokat a témákat és ábrázolási problémákat, melyek a szolnoki művészeket jóideig foglalkoztatják — állapítja meg a szerző.

Pettenkofen anyagi sikerei egysapásra népszerűvé teszik Szolnokot az anyagi előnyöket hajhászó műcsarnoki festők előtt. Néhány osztrák festő mellett az első magyar úttörők Sterio József, Újházi Ferenc, Ligeti Antal, Böhm Pál, akiket nagyrészt csak a szolnoki élet külsőségei érdekeltek. Már jelentősebb néhány Munkácsy-tanítvány szolnoki működése. Aggházy Gyula ugyan csak ritkán tud megszabadulni Munkácsy stílusának felületes alkalmazásától és az anekdotázástól, de Deák-Ebner Lajos legjobb műveit már nem a műkereskedelem igényei határozzák meg. Jó embermegfigyelő. Korai szolnoki képén a »Hazatérő aratók«-ban (1881) — mint a szerző megállapítja — az előtérben álló kissé túlságosan szép fiatal lányt leszámítva, egyszerű, erőteljes paraszti

típusokat fest. Megfigyelő képességét továbbfejleszti későbbi képeiben, a »Húsvéti körmenet«-ben (1886) és az »Öregasszony«-ban (1874). Fejlődése folyamán mindinkább sikerül levetnie az akadémikus rajzos keménységet s embert és természetet életszerű, atmoszférikus egységben ábrázol. Egyik legsikerültebb ilyen kompozíciója a kisméretű »Vadmályvák útja«.

Deák-Ébner nyomán a 90-es években sok festő — most már tájképfestők is — keresik fel Szolnokot hacsak átmeneti állomásként is, hogy tárgyi érdekességet keressenek. Így dolgozik rövid ideig Szolnokon K. Spányi Béla, Tölgyessy Arthur, Feledi (Flesch) Tivadar, Vágó Pál, Eđvi-Ilés Aladár (akinek szolnoki képei: »Szajoli vízvezeték«, »Szélmalmok«). Végvári helyes megállapítása szerint, messze kiemelkednek egyéb művei közül, Kaczián Ödön stb.

1901-ben alakul meg hivatalosan a Szolnoki Művésztelep Egyesület az állam s Szolnok város és megye támogatásával. Mint a szerző megjegyzi, ettől kezdve a szolnoki művészet fejlődési vonala nem egyenes. A legpozitívabb szerepet »a szolnoki művésztelep egyik legjellegzetesebb képviselője Bihari Sándor« és Fényes Adolf játsszák. Bihari számára szolnoki munka hozza az első sikert: a »Bíró előtt«. A kép értékét helyesen így határozza meg Végvári Lajos: a mű »sok tekintetben rokon a 19. századvégi adonázó képekkel, de tartalma nem merül ki a hangzatos címbe... A cigányok Bihari adta jellemzése: pl. a falusi hatalmasságok előtti gyermekesen naiv csodálatuk, elbeszélésük szenvedélyessége, megjelenésüknek félszeg komikuma épp oly komoly emberábrázoló képességre utal, mint a bepanaszolt nagygazda fiának fensőbbesége, öntelt tekintete, a nevetve pipázó jegyző, vagy az ugyancsak befelé nevető, de kifelé komikusan hivatalnokos és ítélkező komolyságot kifejező bíró«. Kétségtelen, hogy a kép kompozíciós megoldása is elnőlyült. Bihari viszontagságos életműve során alkot néhány olyan művet, melynek már kritikai éle van; a szerző az »Oláh temetést« és a »Programbeszédet« emeli ki. Öregkori szolnoki képein azonban csak arra törekszik, hogy megragadja a természet, a levegő, fény egy-egy szép jelenségét, a falusi élet nyugalmaságát.

A legkiemelkedőbb művész, akit hosszú időn át ihletett meg Szolnok — Fényes Adolf volt. Biharival összehasonlítva — írja Végvári Lajos »az ő munkássága sokkal tudatosabb. — A radikálisabb polgárság szemléletének kifejezése, új és egyéni hang a magyar művészetben«. A szerző megmutatja, hogy bár a »Szegénymember sorozat« (1897—1904) még a német »Arme Leute Malerei«-ben gyökerezett, mégis komoly művészi állásfoglalást jelentett, etikai súlyt képviselt a millénium éveiben, amikor a »történelmi festéset felevenítésével a magyar uralkodó osztály a múlt görögtüzes mámorát akarta széthinteni az országban...« Fényes csak ezután, szolnoki tartózkodása idején alakítja ki érett, saját festői nyelvezetét, ugyanakkor viszont visszahúzódik a győtrő társadalmi problémáktól. Az egyszerű emberek élete továbbra is érdekli, különösen az első néhány szolnoki év alatt, mikor ez a visszahúzóds még nem fokozódott későbbi túlságosan passzív dekoratív szemléletévé, és képeiben »szelíd és nemes emberi érzések« nyilvánulnak meg. »Olyan oldalát mutatja meg a parasztok világának amelyet azelőtt nem szoktak ábrázolni: emberségüket, és bensőséges pillanataikat.«

A telep megalakulásától kezdve — tehát Bihari és Fényes működésével párhuzamosan — egyre jobban eluralkodik Szolnokon az impresszionizmus. Legjelentősebb képviselője Perlmutter Zsák, akinek festői előadása, színei nversek, kulturálatlanok, de, mint a szerző érdeméül hozza fel, képein hitelesen megőrizte a szolnoki népviselet, a falusi enteriőrök színes gazdagságát. Az impresszionizmus legjellegzetesebb műfaja Szolnokon a tájkép lesz. Művelői a törzsbőkök szolnoki teleplakók: Olgyai Ferenc, Mihali Dániel, Szlányi Lajos, Jávör Pál. Nagy-részt tájfestészettel foglalkoztak Kléh János, Vidovszky Béla, Zádor István. Hasonló felfogásban, de állatképeket festett a telep egyik vezető mestere: Zombory Lajos.

Új irányzatot képvisel Szolnokon Aba-Novák Vilmos (1930-tól látogatja a várost). Végvári Lajos működését így értékeli: »szvénségét a Horthy-rendszer fasisztábarát kultúrpolitikája határozza meg, ennek hatása alatt vált művészete brutálisan nyerssé és emberellenessé«. Témái: lacikonyhák, vásárok stb. Képei kiegyensúlyozatlanok, minden harmónia híján vannak, embereit »groszteszen, vagy vállveregető humorral ábrázolja«. Társai Szolnokon Pólya Tibor és István, Chiovini Ferenc voltak. Az 1942-től egyre inkább fasiszálódo telepet a demokratikus gondolkodású művészek egymásután elhagyták.

Végvári Lajos csak röviden érinti a felszabadulás utáni helyzetet. A romokban lévő telepen csak lassan indult meg az élet. Jelenleg Benedek Jenő Kossuth-díjas festőművész, Chiovini Ferenc, Patay Mihály grafikus és a fiatal Bótos Sándor dolgoznak itt.

Menüiségileg is hatalmas anyagot tartalmaz ez a könyv. A tévek feltárása, rendszerbefoglalása, jónéhány művész arculatának megrajzolása a szerző értékes teljesítménye, de a szolnoki kérdés megoldásában a végső lépést még nem tette meg. Az érdeklődő a művet azzal a reménnyel veszi kezébe, hogy tisztázódik a mostanában gyakran vitatott, vagy felületesen eldöntött kérdés, — a szolnoki művészet értékelése, helyzete a kor egyéb művészi áramlataihoz viszonyítva. A könyv megírását jelenleg éppen ez a probléma tette indokolttá, a várt választ azonban nem kapjuk meg.

Már a megjelentetés módja is kérdéses. Egy ilyen rengeteg negatívumot magában hordozó téma — mint a szolnoki művésztelep története — elvi megoldása tudományos szempontból igen fontos, komoly szakmai érdeklődés kísérné és helvessokkal inkább egy, a szakmai közvéleményhez szóló könyvben vagy tudományos folyóiratban van. Negatívumai miatt azonban ez a téma nem bizonyult alkalmasnak népszerűsítő mű formájában való megírásra. Lehetséges, hogy ezzel a tévedéssel áll elő az a bizonytalanság, mellyel a szerző tárgyat kezeli, nem foglalva állást elég világosan a szolnoki művészet mellett vagy ellen (holott ez éppen a kérdés vitás jellegénél fogva lett volna kívánatos); magát a témakört sem határolja körül eléggé. (A könyv szétesik bővebb, de mégis lexikonszerű életrajzokra. Ennek következtében a Szolnokon rövidebb ideig működő festők egyéb művészi tevékenységéről is szó esik, sőt néha bővebben, is mint az illető szolnoki időszakáról.) Nem tűnik ki világosan, mi a szolnoki művészet, lehet-e ilyenről egyáltalán beszélni vagy sem. A könyv szerkesztési módja következtében az előszó lett volna hivatva ezt eldönteni. De az előszó csak homályosan foglalkozik a szolnoki művészet értékelésével. A szerző már előljáróban megállapítja, hogy a szolnoki művészetnek nincs »sem stílus, sem eszmei, sem tematikai jellegzetessége« és ezért nem olyan egyértelmű mint a nagybányai (5. o.). A meghatározás tehát csak negatív és az összehasonlítási alap egy szubjektív megállapítás. De a továbbiak folyamán sem ez a tétel nem igazolódik be határozottan, sem az ellenkezője.

Ez a tétel egyúttal érinti a Szolnok vagy Nagybánya vitás kérdést is, vagyis Szolnok viszonyát a kor egy jelentős művészi csoportosulásához. De ez a szembeállítás további taglalás nélkül sem a tudományos sem a népszerűsítő feldolgozás igényét nem elégíti ki. Márcsak azért sem, mert maga az állítás Nagybánya egységességéről sem állja meg a helyét. De az is nyilvánvaló, hogy a Nagy-bánya—Szolnok kérdés vitájában nem az az alapvető kérdés, hogy az egyik egységes, a másik nem. A vitatott kérdés nem az egységesség, hanem helyzetük és értékük a magyar festéset történetén belül; az hogy eszmei, formai mondanivalójuk mennyiben jelent újat, mennyiben képviseli a haladást, jelent tévutat vagy éppenséggel a művészi mondanivalónak a giccsbehajló teljes elkorcsosulását. De ezzel kapcsolatban nem foglal állást sem az előszó, sem maga a mű. Ott ahol a szerző a problémát egyáltalán érinti, megelégszik felületes megoldásokkal. Az előszóban például megegyezően említi a két telep viszonyát ilyenformán: »a szolnoki művésztelep (1902-től) nem ellenlábasa Nagybányának, sőt

törekvései hasonlóak. (6. o.) Csak így, ezen a negatív megállapításon keresztül derül ki, hogy előzőleg a két telep ellenlábasa volt egymásnak. Tehát csak egy halvány, kerülőúton való célzás arra, hogy a telep mégis csak képviselt valamilyen nézeteket, de ezek helyes vagy helytelen, konzervatív vagy haladó voltáról a szerző nem fejt ki mondanivalóját. Nem tisztázódik az sem, mennyiben is hasonult egymáshoz a kétféle felfogás. Az a különbségtevés, hogy Szolnok eredményei »az eklektikus, aprópénzreválto szemlélet jegyeit viselik magukon«, (6. o.) nem kielégítő, mert egyrészt a nagybányaiak között is nagy kvalitásbeli különbségek vannak, másrészt éppen ekkor működik Szolnokon Bihari és Fényes Adolf, akiket a mű a későbbiek folyamán igen nagyra értékel.

De túlmenően a Szolnok—Nagybánya kérdésén, Szolnok és az egész korabeli magyar művészet viszonyának elemzésével is adós marad a könyv. Nem rajzolja meg azokat a tényezőket, melyek életreihívták a magyar életkép- és tájképfestészetet, nem határozza meg az alföldi festészetet és azt, hogy ezen belül mi volt Szolnok szerepe, mennyiben adott indítékot, vagy hatott rossz irányban ennek a tematikának alakulásában. Erre az egész kérdésre csupán két sor utal. (Az olyan kvalitásbeli értékelésnél is, mely hozzájárulhatna e kérdés tisztázásához, gyakran bizonytalanság észlelhető. Pl. azoknak a táj- és állatképfestőknek a képeivel kapcsolatban, akiket Végvári az előszóban a kellő értékükre szállít le, a későbbiek folyamán elismerően nyilatkozik — 6., 54—59. o.)

Nem meggyőző az, amit Végvári Lajos a szolnoki művészet jellegzetességénélküliségéről ír és összefügg azzal a hiányossággal, hogy ha nem mutatta meg Szolnok helyét a művészeti életben, még kevésbé jelölte ki helyét a kor magyar társadalmában. Stílis, eszmei, tematikai egységet kívánni egy telep közel száz éven át tartó működésétől lehetetlenség, olyan követelmény, mely szerint az a fejlődés csak egy minden társadalmi hatástól mentes üvegházban folyhatnék. Nem fogadható el teljesen az a periódizáció, melyet a telepen végbemenő ilyen változások bizonyítására ad, és amelyben egyúttal a telep történetét is nagyvonalakban vázolja, mert ez a periódizáció éppen elhomályosítja Szolnok társadalmi szerepét. Végvári négy időszakot állapít meg: 1. az osztrák Pettenkofen körének működése, 2. a Munkácsy-kör tagjai, Deák-Ébner, Bihari Sándor, Fényes Adolf működése — ennek az időszaknak eredménye a kritikai realizmus létrejötte Szolnokon, 3. táj- és állatképfestészet ideje — ekkor Szolnok »a konzervatív szemlélet bástyája« a forradalmibb, expreszcionista művészek ellenfele. Törekvései Nagybányához hasonulnak, 4. Aba-Novák, a modern olasz áramlatok magyarországi népszerűsítőjének működése. Ami a második és harmadik periódus meghatározását illeti — és ez a telep működésének legfontosabb ideje — nem különülnek el az irányzatok olyan tisztán, mint a fenti beosztásban. Mindkét időszakban képviselve van a műcsarnoki és a kvalitásosabb, már művészi mértékkel mérhető festészet. Ez az összefoglaló áttekintés valószínűleg sokkal világosabb képet adna a telep összetételéről és történetéről, ha a szerző, a műben elkösdösített tényt hangsúlyozta volna, hogy a telep természetének zömét egész működése alatt az üzleti szellem, az eladhatóság szempontja határozta meg alapvetően — a századvég és a századforduló vásárlóközönségének művészetellenes ízlése, az igény a hazug művészet, a giccsiránt, az a követelmény a művészekkel szemben, hogy zárják ki problémakörükből az e közönség számára kellemetlen igazságot.

És mert a Szolnokon működő festők zöme ennek a követelménynek megfelelt, támogatta a magyar uralkodóosztály művészetpolitikája a telep megalakulását, támogatta Szolnokot szemben Nagybányával, melynek működését veszedelmesnek találta magára nézve. Ebből, az uralkodóosztály világnézetét támogató giccs-tömkelegből válik ki egy-egy művész becsületes törekvése a körülötte lévő világ hazugságnélküli szemléletére,

objektív leírására. Így Deák-Ébner egy-egy öregkori festménye, köztük az »Öregasszony«, Bihari Sándor néhány műve és Fényes Adolf szolnoki korszakának termése.

A könyvnek tehát komoly hiányossága, hogy nem helyezi el Szolnok működését a korabeli magyar társadalomban, nem mutatja meg, mennyire szükségszerű volt, hogy a századvég társadalmára létrehozza a maga apologetikus művészetét, ennek a feudálkapitalizmusnak a művészetellenessége hogyan szigeteli el a művészt a társadalomban, hogyan nehezedik meg a becsületes, igazsággratörökvő művész számára a kibontakozás ebből a hazug világnézetből, az eljutás a társadalmi valóság felismeréséig. Ez a küzdelem gyakran dől el kedvezőtlenül, úgy, hogy a művész adja meg magát. Végvári Lajos csak néha jelzi, hogy az állami támogatás és a vásárlóközönség rossz irányban befolyásolta a telep munkáját, pl. alig esik szó a telep életének történetéről, pedig ezzel bizonyára sok érdekes ilyen-vonatkozású adatot lehetne feltárni. A körülmények ilyenmértékű megvilágítása pedig nem elégséges a szolnoki művészet mint kortűnet megmagyarázására, olyan jellegzetes művészsors megvilágítására, mint Fényes Adolfé. A könyv kevés idevágó megjegyzése között is van olyan, amely meglehetősen tartalmatlan. Pl. az ú. n. 3. periódus jellemzése közben ez olvasható: az ekkor túlsúlyban levő táj- és állatképfestészettel szemben »a telep művészi tevékenységének súlyát a tematikus hagyományok folytatása gyarapíthatta volna, de ez a hagyomány úgy látszik politikailag gyanús volt a megrendelők előtt.« (6. o.) Ugyan mi lehetett volna politikailag gyanús Böhm Pál, Aggházy Gyula, vagy akár Deák-Ébner parasztematikájának folytatásában. Különböző is ebben az időben működött a telepen Fényes Adolf, sőt Koszta Józsefnek is volt akkor kapcsolata Szolnokkal.

Ki kell térni a könyvnek néhány olyan megállapítására, mely a szolnoki művészzel kapcsolatos kritikai realizmus kérdésével foglalkozik. A kritikai realizmus az objektív valóság megismerésének és művészi feldolgozásának már olyan fokát jelenti, mely a világ felszíni jelenségeinek konstatación túl eljut a mélyenfekvő valóság társadalmi összefüggések megértéséig. Deák-Ébnerrel kapcsolatban az *osztályviszonyok lassú felismeréséről* Bihari, Fényes Adolf szolnoki korszakával kapcsolatban pedig kritikai realizmusról beszélni vitatható, és sajnos Végvári Lajos ezen állításait nem támasztja alá elégséges érvekkel.

Az út, melyet Deák-Ébner megtesz, a népieskedő zsánertól a környező paraszti élet jelenségeinek tárgyilagos leírásáig terjed. (Bár el kell ismerni, hogy korai képein is technikai, festői megoldásban messze túlhaladja a hozzá hasonló világsemléletű festők műveit.) Nem lehet egyetérteni azzal az állítással, hogy »Húsvéti körmenet« című képén »már szembeállítja a gazdagokat és szegényeket, a tevékenységét hivatalnoki unalommal végző papot a babonásan vallásos néppel«. (30. o.) Nem világos a kép elrendezésére vonatkozó megjegyzés, hogy ezen a festményen a művész eljut a »tipikus kompozíciós formáig«. Ez a kép Végvári Lajos szerint már az igazság felismerését jelenti. (30. o.) Az »Öregasszony« című képet elemezve a szerző ezt írja: »az öregasszony portré Deák-Ébner egyik legmeggrázóbb alkotása... Deák-Ébner a leíró realizmusból a magyar kritikai realizmus harcoss mesterei közé emelkedett.« Ezeket a jellemvonásokat azonban nem lehet az említett képeken felismerni. A festő nem foglal állást műveiben, leíró marad, nem hatol a jelenségek mögé még az »Öregasszony« képen sem; itt is csak konstataálja a látottakat, az időtől eltorzított formák, a bőr petyhüdt ráncai kötik le figyelmét. A körmenet résztvevőit nem állítja szembe egymással, nem foglal állást, nem áll érzelmileg egyik alak mellett sem. A jelenség, az atmoszférikus környezetben lejátszódó jelenet érdekli. Ezeknek a vonásoknak alapján Deák-Ébnerrel mint naturalista festőről lehet beszélni, nem mint kritikai realistáról.

Bihari Sándor életművét sem indokolt úgy értékelni, hogy az »az akkori Magyarország hí tükré«. (42. o.) A művész egy-egy képén kétségtelenül a dszentri-világ szellemes, sőt kritikus rajzolója (»Vasárnap délután«, »Programbeszéd«), de éppen szolnoki működésének időszakait ez a kritikusabb hang nem jellemzi, sem a korai periódus »Bíró előtté-jét, sem a késői plener-képeit. A könyv idézi Bihari egyik levelét is, melyben a művész világosan kifejti festői törekvéseit: »Képem tárgya, ha mai fogalmak szerint ilyenről genre-képnek beszélhetünk, nagyon egyszerű; fődolog, a festői hatás legyen párosulva a természetnek pontos tanulmányozásával, ... Csak hangulatot akarok festeni, egy becsületes darab természetet. Képem a nézőt föl ne vidítsa, se gondolkodásra ne bírja. Csak nyugalom és harmónia által hasson a kedélyre.« (41. o.) Ezen a programon nem is mennek túl késői művei. (»Szorgalmasok«, »Csalamádégyűjtés«, »Leány kecskével« stb.), amelyekben főleg a festői naturalizmus kérdései, az atmoszféra, levegő, fény hatásai érdeklik. Bihari a művészetben egyidőben felvillanó kritikusabb szemléletet nem tudta továbbmélyíteni, sőt ezzel a törekvéssel éppen késői szolnoki időszakban teljesen fölhagyott.

Az említett festők közül messze kimagaslik Fényes Adolf egyénisége, művészetének mélysége. Jelentőségét a szerző ennek megfelelően hangsúlyozza is. Azt az elemzést azonban, melyet Fényes valóságátjárásáról és ennek fejlődéséről ad, néhány pontban ismét vitatni lehet. Fényes Szolnok előtt, ú. n. »Szegényember-sorozatáról« Végvári Lajos azt írja, hogy »Hatásában talán forradalmi volt«, (44. o.) majd a sorozat nyomozó, sokszor reménytelen hangját mint »a munkásosztály és a szegényparasztság kevésbé öntudatos rétegei akkori helyzetének és magatartásának« kifejezőjét jellemzi. (»Késérő lemondás és a kizsákmányolás által újra és újra felszított forradalmi tűz, amely a legjobb és legharcosabb dolgozók kivételével a kizsákmányoltak többségében újra reménytelen letargiának adott helyet«) (45. o.). — Ez az állítás feltételezi, hogy Fényes tisztá társadalomszemlélettel képes volt egy réteg valóságos magatartását kifejezni; holott éppen a művészek és nem ábrázolt embereinek az erő és a tendenciák helyes fölismeréséig el nem jutó, lényegében kispolgári szemlélete volt az oka annak, hogy a valóságot nem tudta mélyebben megragadni, a társadalmi erők harcában nem tudott jobban eligazodni, és bár az elnyomottak iránti őszinte, emberséges részvétellel eltelve, de helyzetüket szinte fatalista módon kilátástalannak, reménytelennek érezte és ilyennek ábrázolta. Nem látta meg bennük a felemelkedésre képes erőt, vagy törekvést és így e művek hatása nem is lehetett forradalmi, hiszen egy mű agitatív hatása mindig legmélyebb tartalmi felfogásából kell hogy fakadjon.

Ez az útvesztő, az igazi társadalmi összefüggések nem találása okozta a művész visszavonulását a súlyos társadalmi problémáktól. Fényes művészetében a korai és a szolnoki időszak viszonyát nem tisztázza Végvári Lajos elég megnyugtatóan. »Ha évekig olyan tragikusnak látott is, mint ahogy az a »Szegényember sorozatban« megnyilvánul, alaptermészetét mégis az optimizmus, az emberi észbe, a haladásba vetett hit jellemezte, a kilátástalan helyzetek gyötrő kétségeit magasabbrendű derűvé tudta átformálni.« (45. o.) Ezek szerint a szolnoki időszakot feltétlen haladásnak kellene tekinteni az előzőhöz képest, a realizmus egy magasabb fokának, mely

meg tudja ragadni a fejlődés előremutató tendenciáit. Fényes művei azonban sokkal inkább azt bizonyítják, hogy a művész elfordult azoktól a túl nagy kérdésektől, melyekben nem tudott kiigazodni, melyekkel művészetében foglalkozni reménytelennek találta. Problémakörét leszűkítette, most inkább a szépséget keresi a dolgozók világában; azok a szép emberi vonások és megnyilvánulások ragadják meg festői fantáziáját, melyek teljes tisztaságukban a nép körében élnek. Az a humanitás, mely Fényesnek már előző alkotásait is jellemezte, olyan érzéstartó, meleg lírai hangulatú festményeket hoz létre, mint pl. a »Fiatal anya«. Nem véletlen azonban, hogy az elzárkózás a környező valóság által fölvetett problémáktól bizonyos festői öncélúság, dekoratív festésmód jelentkezéséhez vezet a képeken. Nem foglalkozik Végvári Lajos azzal, mit jelent a dekoratív szemlélet eluralkodása Fényes Adolf művészetében; az impresszionizmussal szemben mint pozitívumot értékeli — pl. a »Testvérek« című festményen mint az érzelmi tartalom elmélyítésének eszközét említi (46. o.). — A kettő azonban ellentétben áll egymással. Ha a festő figyelmét a tárgyak mindinkább csak mint színek és formák hordozója köti le, ha mindinkább ezek tetszetős egybehangelése és komponálása válik a kép tartalmává, az eszmei mondanivaló szükségképpen szűkebb területre szorul, esetleg teljesen kiszorul.

Végül néhány szót a könyv felépítéséről és stílusáról. Nem sikerült megoldás a telepen megfordult művészek teljes életrajzának egymásmellé sorakoztatása, mert így az olvasó kénytelen fáradtságosan kibogozni a festők működésének mely időszaka tartozik tulajdonképpen a szolnoki művészet körébe. Ez a szerkesztési mód is csak hozzájárul a szolnoki művészet jellegének elmosásához. Nehezen olvashatóvá teszi a könyvet stílusa is. A szöveg túlterhelt az adatoktól, nevektől, gyakran a művek érzékeltető leírását, értékelését stílus kategóriák ilyen-olyan hatásos megnevezésének odavetése helyettesíti.

Végvári Lajosnak ezt a könyvét sajnálatosan a problémák nem világos fölvetése és a kidolgozás elsietségese jellemzi. A könyv megjelenésének időpontja (1952) azonban részben megvilágítja ezeket a hiányosságokat, melyek annál meglepőbbek, mert a szerző egyéb munkái egészen más képet nyújtanak. Végvári Lajos könyve megírásakor azzal a kíváncsisággal állt szemben, hogy a problematikus nagybányai művészet ellenében az egyes vélemények szerint egyértelműbben pozitív szolnoki művészetet kiemelje. A művészettörténeti és képzőművészeti életben ekkor még erősen elfojtott kritikai szellem Végvári munkájára is ártalmasan rányomta bélyegét; ilyen körülmények között a szerző nem tudott egyértelműen állástfoglalni. A helyes megoldások így egy-egy részletkérdésre szorítkoznak. (Pl. azoknak a képeknek helyes elemzése, ahol az említett körülmény nem zavarta a szerzőt). Végvári Lajos legnagyobb érdeme azonban a hatalmas anyag feltárása és rendszerezése a száz év hosszú időtartama alatt működött számos művész jellemzése. Külön meg kell említeni az apparátus lelkiismeretes összeállítását. A szolnoki művészet egészének áttekintése úttörő, tehát komoly erőfeszítést követelő munka. További feladat lesz, hogy a még kielégetlen és vázlatos feldolgozás helyett Végvári Lajos egyéb munkájához méltó tudományos elmélyedéssel és teljes következetességgel dolgozza át ezt a témát.

KÖRNER ÉVA

SOPRON ÉS KÖRNYÉKE MŰEMLÉKEI
CÍMŰ KÖNYV VITÁJA

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti és Építészetelméleti és Történeti főbizottságai közösen 1953 október 29-én, a Műcsarnok előadótermében nyilvános vitát rendeztek »Sopron és környéke műemlékei« c. akadémiai kiadványról. A hatalmas előadótermet úgy szőlővén teljesen megtöltötte a hallgatóság, jelezve azt az érdeklődést ami szakembereinkben és szaktudományunk barátai körében a műemléki topográfiák iránt megnyilvánul. Nincs módunkban a vita egész anyagát közölni, igyekeztünk azonban a valóban elvi, a kritikával segíteni akaró felszólalásokból aránylag sokat szöszerezni közölni. Elhagyandónak véltük a felszólalások elején — sokszor stereotípen ismétlődő — éppen ezért sematikus ható általános dicséreteket, a személyes jellegű részleteket, tekintve, hogy a vitának is az lett volna a célja, és ezt kívánjuk közlésével is elérni, hogy a művészettörténeti kutatás egyik legfontosabb feladatát jelentő topográfiai munkát segítse. A vitát Gerevich László vezette és az alábbiakkal nyitotta meg:

»A magyar művészettörténet jelentős eseménye, hogy Sopron és környéke topográfiája megjelent. A régen tervezett, megkezdett, de elakadt topográfiai sorozat ezentúl már folyamatosan készülhet a Magyar Tudományos Akadémia áldozatkészségéből. Népi demokráciánk megadta azokat a feltételeket, melyek lehetővé teszik e nagygényű mű folytatását. A soproni topográfia általános jelentőségű. Alig van szakmánknak területe, amivel ne állna közvetlen kapcsolathoz. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a topográfia természeténél fogva leíró mű és így a művészettörténet szemléletének égető kérdései közvetlenül nem jutnak benne kifejezésre. Régi művészetünk társadalmi alapjának, fejlődésének, kapcsolatának felderítéséhez elsősorban bő nyersanyagával járulhat hozzá, éppen ezért a topográfia jellegű művek az elvi kérdések felvetésére nem elsőrendűen alkalmasak. Ennek ellenére reméljük, hogy a bírálattal, a mű helvess elemzése a marxista-leninista szempontok felhasználására, a tudományos szervezésre, előkészítésre, a tudományos kísérőanyag, a dokumentáció alkalmazására a szakmai jellemzők szakszerűségére nézve fontos útbaigatásokat, segítséget fog nyújtani. Sőt a történeti források és adatok bő használata a művészettörténet és a történetírás kapcsolatára is rávilágít, ami éppen a legégetőbb kérdések közé tartozik.

Kritikánkban élesen meg kell különböztetnünk a szakma gyengeségeit és a mű gyengeségeit, a szakma eredményeit és a mű eredményeit. Nem volna helyes egész szakmánkat jellemző hibákat, — ha erre fel is hívjuk a figyelmet — egvedül a mű szerzőinek nyakába varrni. Meg kell vizsgálnunk természetesen azt is, hogy a szakma képességei és eredményei hogyan és milyen arányban jelentkeznek a munkában. Elhatároló módon kell tisztáznunk a mű célját, valamint azt a célt, amit a szerzők tűztek maguk elé, és vizsgáljuk meg, hogy a valóságban hogyan váltották be azt.

A topográfia sajátos területe a leltárszerű leíró rész, különvált céljában és jelentőségében az összefoglaló tanulmányoktól. Míg az utóbbiak a topográfia anyagát értékeli és összefüggéseit világítják meg, addig a leíró rész, tehát maga a topográfia, a forrásnál is fontosabb dokumentum, melynek jelentősége évről évre nő, amilyen arányban rongálódnak vagy pusztulnak maguk az emlékek, alakul át a műemlék, a város vagy vidék képe. Úgy

érezem, helyes erre az alapvető különbségre felhívni a figyelmet különösen azért, mert ez felvetíti a kötet további sorsát és azt a reményt, amit hozzá fűzünk. A leíró rész, a helyes dokumentáció segítségével félre nem érthető felvilágosítást ad a kímélendő emlékekről, megállapítja értéküket, rögzíti jelen állapotukat és ezért döntő hatása van a műemlék fennmaradásában, ami minden topográfia egyik legfontosabb feladata.

Elsőnek Gerevich Tibor szólalt fel, kiemelve a kötet nagy hasznát, közléseinek gazdagságát és a feldolgozás módszerességét, noha azzal nem is mindenben ért egyet. Kifogásolta, hogy a könyv külalakja eltér az előző kötet-től és mélyen alatta marad belső értékének. Szerkezetét aránytalanul tartja, túl hosszúnak a bevezető fejezeteket, különösen a történeti részt. Némely műemlék leírása terjengős, túl aprólékos, viszont a jellemzések, a stílus- és kormeghatározások, az esztétikai értékelések túlságosan pongyolák. Aránytalanul kevés hely jutott az iparművészeti tárgyaknak, pl. a Stornó gyűjteményeknek mindössze 45 sor. Az ötvösművek főként bővebb és figyelmesebb feldolgozást igényeltek volna. Szóvátette a szakkifejezések, a terminológia lazaságát, noha nem csodálható, hogy hasonló hibák és hiányosságok esetleg csak elírások ily nagy munkába becsúsznak. Végezetül javasolta, hogy a restaurált épületeknél tüntessék fel melyik intézmény végezte a munkát, ki volt a vezető építész, mintahogy — helyesen — felsorolják a kép-restaurátorokat is.

Pogány Frigyes

»Mindenekelőtt azt szeretném erőteljesen kihangsúlyozni, hogyha hibákra is mutatok rá, ez ne homályosítsa el véleményemnek alapvetően pozitív jellegét, tehát azt a felfogásomat, hogy a könyv megvalósító hatalmas munkát végeztek. Elindították azt a nagy munkát, amelynek folytatása részben ránk is tartozik. Ha tehát kritikát mondunk, ezt egyúttal saját magunkra is vonatkoztatnunk kell és ez így is van rendjén. Még egyszer hangsúlyozom, hogy a munkát rendkívül értékesnek tartom és úgy érzem, hogy köszönetet mondhatunk egyrészt a népi demokráciának, hogy lehetővé tette egy ilyen reprezentatív jellegű, de mégis tudományos munka elindítását, másrészt köszönetet mondhatunk azoknak, akik fáradságot nem kímélve, óriási odaadással, lelkesedve végezték el ezt a munkát. Észrevételeimet röviden igyekszem összefoglalni, tehát kíváncsi vagyok azt tömören, szinte pontokba szedni. Először a nagy koncepció, tehát a mű beosztása, részeinek jellege, azoknak az egészhez való viszonya szempontjából vizsgálom a művet. Másodszor az első részt, tehát a tanulmányi részt szeretném kritizálni, harmadszor pedig a leíró részt, a leírás metodikája és tartalmi vonatkozásai szempontjából.

Kritikám során utalnom kell arra, hogy természetesen a saját álláspontomhoz vagyok kötvten viszonyítani a jelen művet és ezen álláspontomat ma is olyan formában tartom fenn, ahogy azt annakidején az Akadémia megbízásából Horler Miklóssal együtt egy kis füzetben lefektettük.

A topográfia célja, — nyilván ezt mindnyájan tudjuk — egy meghatározott terület műemlékeinek tudományos ismertetése a részletezésnek egy megállapí-

tott mértékéig, arányos feldolgozásban. Nyilvánvalóan két részből kell állnia, egy tanulmányi és egy leíró részből. Lényege a leíró rész, ahogyan ezt Gerevich László kartársunk is mondotta, hiszen ez a rész talán évszázadok múlva is forrásmunka gyanánt fog szolgálni, de a tanulmányi rész természetesen szintén lényeges szerepet játszik, hiszen a leíró rész mozaikszemeinek halmazát foglalja egységes képbe. Ez a topográfia rendszeréből következik. S miután művészeti topográfiáról van szó, azért úgy hiszem, hogy a tanulmányi rész gerince a műtörténeti tanulmány. Ez azonban ebben a munkában a leíró részbe került.

Nagyjából úgy érzem, hogy a munka nagy beosztása helyes, hiszen a tanulmányi részt a leíró résztől megkülönbözteti, de az nem nyilvánul meg, hogy a tanulmányi rész döntően az egész leíró rész összefoglalására hivatott. A tanulmányokban a művészettörténeti szempont kissé háttérbe szorul. Ez kifejeződik az arányban is.

A régészet 24 oldal. Egyébként ezt a régészeti tanulmányt is — bár annak nem vagyok szakértője — igen jónak tartom. A történeti rész 62 oldal, a műtörténeti rész csak 21 oldal. Tehát kisebb, mint a régészet és egyharmada a történetnek. Persze ezt a kérdést nem lehet grammal, vagy centivel mérni.

A művészettörténeti rész nem oldja meg teljesen azt a feladatot, amit — legalább is szerény nézetem szerint — így topográfiában a művészettörténeti tanulmányoktól megkövetelhetünk.

A hiány három fő pontban foglalható össze. A műtörténeti tanulmánynak a karakterisztikumot kell kidomborítani, legalább is megkísérelni tipológiát adni, vagy tudatosan felvetni a tipológia kérdéseit. A másik fontos pont az egyes kiemelkedő alkotásokról megfelelő méltatást és műkritikát adni. Harmadszor pedig természetesen az egész terület művészetét beilleszteni egy nagyobb terület, mondjuk Magyarország vagy néhány esetben az egész európai művészet összképébe.

A tipológia hiányzik. Az ehhez tartozó képanyag is. Az építészeti, iparművészeti alkotások műkritikája és méltatása azt hiszem nem mindenütt kielégítő. A képanyagra való utalások nem kielégítőek a műtörténeti részben. Ez a rész külön ábraanyagot is igényel. A munka Sopront és három járást ölel fel. A műtörténet viszont tulajdonképpen csak Sopronra szorítkozik. A műtörténeti tanulmány egyébként — mint mondtam — jó. A rendszere nincs kikristályosodva eléggé.

Hiányzik a térképanyag, ami a helyi művészettörténeti tájékozódás szempontjából lényeges. Az elején van a három járásnak és — ha jól tudom — Sopron belsejének területét feltüntető térkép, de ez nem elégséges. Az emlékek csoportosításának pregnansabbnak kellene lennie. Nem találjuk jól meg a házakat.

A második részre, a műemlékek leírására legyen szabad a következőket mondanom. Ez a döntő rész, itt kell szigorú tervszerűséggel, tudományos precizitással, arányosan, lépték-helyesen feldolgozni a témát. Végeredményben a leírások rendszeresek, s azzal nagyban és egészben én is egyetértek. A rendszer: megnevezés, történet, jelleg, leírás, esetleg összefoglalás. Úgy érzem, hogy ez körülbelül megfelelő. A történetnél és építéstörténetnél azonban van bizonyos zavar. A bencés kolostornál és templomnál például mindkettő megvan. Azevangélikus templomnál viszont nincs építéstörténet. A bencés templomnál az építéstörténet az egész leírás végén van. Először történet, azután a leírása az épületnek, oltár, monstrancia, örökmécses és végül építéstörténet. Én ebben valami ellentmondást érzek, véleményem szerint helyesebb lett volna az építéstörténetet előre venni. Egyes emlékeknél az építéstörténet hiányzik vagy a történet marad el. Példásképpen idézhetjük az Új-utca 16-ot. Nem is tudom, hogy van-e ennél lényegesebb épület a kisebb objektumok között. Ugyanakkor ennek csak a történeti leírása található. Ez a történeti rész kíván mindent elmondani. A történeti leírásoknál sokszor túlsúlyba kerültek olyan adatok, amelyek nem közölnek sokat magáról a műről. Például Új-utca 16-nál még a

század sines megjelölve, hogy a rendkívül értékes középkori emlék melyik században keletkezhetett.

Helyenként meghatározták az emlék jellegét, de azt nem egészíti ki leírás. Néhol még az emlék jellegének megállapításába foglalták a leírást. Az értékelést, kritikai megállapítást, illetve méltatást nem ártana — mint részben szubjektív elemeket — a leírásoknak a végére tenni, hogy ne zavarja az objektív meghatározásokat, a feltárási felvételt. A leírás igen sokszor összefolyik a történettel, a történet összefolyik az építéstörténettel és a címszavak nem fedik a tartalmat. Nagyon sok esetben például homlokzat címszó alatt udvarkialakítás szerepel, kapualjakról van szó.

Az ábraanyag nem mindenütt arányos. Tulajdonképpen minden objektumról kellene kép, a típusokról, a fontosabbakról felmérés. Azt hiszem, hogy az ábraanyagot egészen szigorúan, koncepciózusan kell mérlegelni. A felmérés, ha ugyanazt adja, amit a homlokzat és fénykép, feleslegessé válik. Ahol a pontos arányok fontosak, tehát a pontos viszonyítás, ott nyilvánvalóan rajzok kellene. Rajz kell a fontos részletekről, ahol a részletek döntő jelentőségűek, tipikusak. A léptékben természetesen összhangnak, s a képanyagban rendszernek kell lennie. Véleményem szerint háromféle képtípus kívánatos. Ez a mű nagyjából be is tartja, de nagyon sok helyen eltér ettől. A rajz nagysága a rajz jellegétől függ, — hogy az olvasható és jól látható legyen.

Általánosságban ezeket az észrevételeket tartottam szükségesnek megtenni, de még egyszer hangsúlyozni kívánom, hogy az említett hiányosságokat a munka kezdeti stádiumából adódó természetes gyermekbetegségeként fogom fel, amelyeknek kiküszöbölése a mi dolgunk a topográfia folytatásánál.

Rados Jenő

»Én mindenképpen a legteljesebb elismeréssel adózom ennek a hatalmas kötetnek, én benne nagyon régi ígért beváltását látom. 1919-ben, amikor a MÉSZ Vágó József elnöksége alatt megalakult, az építészek elhatározták, hogy sorra véve az ország területeit, a topográfiát egymásután megvalósítják. Ez 35 évvel ezelőtt volt. Ebből az építészek nagyon keveset valósítottak meg.

Ez a kötet egyszerre egy olyan nagyszabású alkotás, amely majdnem azt mondhatnám túlzó követeléseket állít fel azok elé a kötetek elé, amelyek a soproninál kedvezőtlenebb műkincsi és művészeti jelentőségűek. Mint építész néztem végig a kötetet és elsősorban az ábraanyag érdekelt engem. A felmérési rajzok sem az egyöntetűség, sem a dolgok részletfeldolgozása, sem a nyomda-technika reprodukciója szempontjából nem kielégítőek.

Meg kell jegyezmem, hogy a sraffozásnál a rajzok lekicsinyítése folytán a sraffozás vonalai összefutottak. Az egyes alaprajzok alatt a lépték számokban van kifejezve 1 : 500-hoz, 1 : 200-hoz, 1 : 50-hez, ami nem egészen helyes. Helyesebb lett volna ezt a ténylegesen felrajzolt léptékaránnyal jelezni. A következő kötetnél feltétlenül egységes rajzmodor kialakítására, a léptékek meghatározására, a rajzmodornak, hogy úgy mondjam sematikus, vagy legalább is megegyezés alapján való egyöntetűségére kell törekedni.

Széky György a vitában nem vett részt, utólag beküldött hozzászólásában a történeti résszel foglalkozott kimerítőbben:

»A munkából kiemelkedik Mollay Károly tanulmánya, aki a marxizmus alkalmazására tudatosan törekedett. Természetesen itt is vannak kisebb-nagyobb hibák, főleg a terminológia bizonytalan alkalmazása terén. Kisebbségi ténybeli hibák is vannak a tanulmányban. Mindezek felsorolására csak egy kimerítőbb véleményben vállalkozhatnék.

A tanulmány továbbá nem elég behatóan foglalkozik Sopron polgári fejlődésének több lényeges kérdésével, mint a város etnikai fejlődése, a polgári lakosság rétegződése, mindkét téren ugyanis a rendelkezésre álló bő oklevéltanyag mélyebb elemzést tett volna lehetővé.

A tanulmány nem foglalkozik kielégítően a polgárok paraszt-kizsákmányoló tevékenységével sem. Hiányos és félreérthető Sopron helyzete a tatárjárás idején, nem magyarázza meg kielégítően a Ferenc-rend szerepét, a tanulmány megkerüli Hunyadi János és Sopron viszonyának kérdését.

Dercsényi és Csatkai tanulmányai a marxizmus alkalmazása szempontjából gyengébbek és színtelenek.»

Házi Jenő

»Szerkesztési hibának tartom, hogy az 1951. évi közigazgatási beosztás kedvéért az ú.n. Répcevidéket Sopron tájegységéből lekapcsolták, ahhoz Vas megyének 1951 előtt ilyen szempontból semmi köze se volt, miként megfordítva pl. Kemenesszentpéternek e kötetben történő ismertetését szintén erőltetettnek tekintem. Az elvi kérdés tehát az, hogy a történetileg kialakult tájegységeket egy történeti jellegű műben tárgyaljuk-e, vagy a mai közigazgatási beosztás szerint, ami kétségtelenül a mai fejlődést tükrözi.

A mű megírásában Csatkainak kiemelkedő érdeme van. Ez az elismerés azonban nem jelenti azt, mintha én mindenben egyetértenék Csatkai felfogásával. A Főtéren álló Szentháromság-szobrot Csatkai mindenáron el akarja disputálni Leitner Szervác szobrásztól. A szobor felállításánál a város közgyűlésének többek között az volt a kikötése, hogy abból semmiféle anyagi teher ne származzék a városra. Így is történt és ezért nem található semmiféle adat 1695—1701. évek között a levéltári iratokban. E gyönyörű szobor alkotójának nevét a városi levéltár nem is őrizte volna meg, ha 1697 július 5-én Tutosich Mihály soproni polgár és ácsmester a városi tanács elé nem idézte volna Leitner Szervác soproni polgárt és szobrászt a kötele miatt, amely tönkrement az oszlopnak a kőbányából való beszállítása közben.

Csatkai ez esetben Leitner Szervác szobrásznak csupán valamiféle szállítványozási szerepet tulajdonít. Meggyőződésem szerint a Szentháromság-szobrot minden valószínűség szerint a Leitner-család, az apa és a fia tervezte, de egészen biztosan ők vették kőbe, azonban, hogy mi volt egyik-másiknak szerepe, ennek kiderítése további kutatás feladata.

Egy ideig rejtély volt előttem, hogy annak idején Henszlmann Imre hogyan tudta a Szentlélek-templom kórusának ablaka feletti felírást 1221-re kiolvasni és Forhoffer Tamásnak tulajdonítani az építtetést, de nincs igaza Csatkainak sem, aki viszont 1721-et és Torrhoffer Tamást olvas s azt apokrifnak minősíti, mert az évszámot nem rosszakaratból, hanem tudatlanságból meghamisították. Amikor Henszlmann olvasta ki a szöveget, akkor az ezres évszámot jelentő nagy M betűt követő négy nagy C betűből felületes megtekintésre csak kettő látszott, így jött ki 1221, amikor pedig Csatkai látta ez évszámot, a restaurátor, még pedig valószínűleg Pintér László, az elkopott és töredékes két nagy C betűt tévesen D betűre festette ki és így jön ki ma 1721, ami éppen olyan képtelenség, mint 1221. A gótikus felirat helyes megfejtése eredeti állapot szerint tehát a következő: »A(unno) D(omini) M(CC) CC(XXI) h) a(nc) capella)m(edificavit) Tho(mas) Tor(n)hoffer)» mely magyarul így hangzik: »Az Úrnak 1421. évében ezt a kápolnát Turnhoffer Tamás építtette fel.«

Radnóti soproni viszonylatban a legégetőbb hiányt tüntette el tanulmánya megírásával, amikor a honfoglaláselőtti régészeti emlékeket szigorúan tudományos módszerrel egyes korok szerint csoportosítja és ezek segítségével igyekszik a fejlődés menetét felvázolni.

Dercsényi Dezső Sopron középkori művészetéről alig 6 lapos rövid összefoglalásban iskolapéldát adott arra, hogy kevés szóval miként lehet súlyos gondolatokat kifejezésre juttatni. Örömmel olvastam itt a soproni építőműhely fennállásáról, melynek bizonyosságára magam részéről csak annyit teszek hozzá, hogy annak minden anyagi feltétele a XIV. és XV. századokban, úgyszintén a XVI. század első negyedében megvolt. Azonban éppen

ilyen joggal beszélhetünk Sopronban a XV. század huszas éveitől kezdve egy könyvíró-műhely, helyesebben egy könyvmásoló-műhely meglétéről is.

Mollay Károly történeti vazlatában nagyon helyesen járt el, amikor a város és a megye történetét nem együttesen, hanem egymás mellett párhuzamosan írta meg az egyes korszakokban. Figyelmesen végigolvastam e 60 lapos értekezést, a szinte elkerülhetetlen és a szakember szemében bántó elírásokat, ú.n. tollhibákat, mert másoknak nem nevezhetem, alig egy-kettőt találtam.

Az első soproni vár kérdésében a szerzők nem győztek meg álláspontjuk helyességéről engem, ki a mai belváros mellett szállók síkra. Az ásatásokra való hivatkozással pedig én is csak annyit mondok, amit Radnóti tanulmányában oly sokszor olvastam: még további ásatások szükségesei!»

Patek Erzsébet

»A Radnóti Aladár által írt régészeti résszel kapcsolatban ki kell emelnünk a szerzőnek a teljes régészeti területre vonatkozó elmélyülő és alapos anyagismeretét. Pozitíven kell értékelni azt, hogy Radnóti Aladárnál lényegileg történelmi szemlélettel feldolgozva elevenedik meg Sopron ős- és ókorának gazdasági társadalmi és települési története. Ugyanakkor viszont, amikor a szerző mély szaktudással dolgozza fel a megye ős- és ókorát, nem egy helyen — még hozzá lényeges kérdésekkel kapcsolatban — kénytelen csupán hipotézisekre támaszkodni; másutt megállapítja, hogy alapvetően fontos problémák megoldatlanok maradtak, mivel hiányoznak mindmáig a szükséges kutatások. Véleményem szerint az olvasó joggal igényelhetné azt, hogy ilyen súlyos anyagi áldozatokkal megjelentetett, gazdag kiállítású könyvnél a munka megírását előzze meg egy hosszabb ideig tartó kutatómunka, ami alatt a szerzőnek módja legyen a feldolgozandó területtel kapcsolatban legalább a legszükségesebb ásatásokat és azok feldolgozását elvégezni. Tekintettel arra, hogy az Akadémia kiadási tervében még több hasonló topográfiai munka megjelentetése szerepel, módot kellene találni arra is, hogy az ezekkel kapcsolatos kutatások a jövőben reálisan szerepeljenek az Akadémia ásatásai, illetve kutatási terveiben is; ellenkező esetben az olvasók igen sok — topográfia szempontjából fontos — kérdésre nem kapnak választ.

Radnóti Aladár régészeti bevezető tanulmányának véleményem szerint nem feladata a teljes ős- és ókori topográfiai vonatkozások felsorolása, hanem amint azt az előző is jelzi, a bevezetés »a leíró részhez elengedhetetlenül történeti háttérrel adja meg«. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a könyvben van régészeti bevezető rész, de tulajdonképpen nincs egy rendszeres ős- és ókori régészeti topográfia a könyv topográfiai részében.

Véleményem szerint komoly hiányosság, hogy nem kapcsolódik szervesen egymáshoz a régészeti bevezetés és a tulajdonképpeni topográfiai rész. Még a Radnóti Aladár által a bevezetőben említett topográfiai vonatkozások is hiányoznak a könyv leíró részéből, valamint a helységmutatóból is. A régészeti anyag tehát nincsen rendszeresen feltüntetve a könyv topográfiai részében. Vonatkozik ez mind az őskori és római, mind a népvándorláskori és honfoglaláskori anyagra.

Meg kell említenünk még egy további tényt. Jegyzet alatt értesülünk arról, hogy Alföldi Mária a közeljövőben elkészíti Sopron és környéke római kori topográfiáját. Feltétlenül előnyére vált volna a »Sopron és környéke műemlékei« c. könyvnek, ha a kutatási terveket úgy lehetett volna összeegyeztetni, hogy a munkába a készülő új római kori topográfiát is beleilleszthették volna.

A régészeti bevezető tanulmányban Radnóti A. nagyon részletesen foglalkozik a terület földrajzi leírásával is, amely igen helyes, különösen a hasonló jellegű munkáknál. Hibáztatjuk azonban azt, hogy az egész könyvben nem találunk egyetlen térképet sem a területről, így az értékes földrajzi utalásokat, amely történeti és topográfiai rész megértéséhez feltétlenül fontosak lennének, nyomon követni alig tudjuk.

Véleményem szerint a gazdag soproni múzeum régészeti anyagának ilyen formában történő tárgyalása helytelen, és nem adja meg hozzávetőlegesen sem a helyes tájékozódást a múzeumban őrzött leletanyagáról. Itt felvetődik az az elvi kérdés, nem lenne-e helyesebb, ha topográfiai munkákban a múzeumok leletanyagáról vagy egyáltalán külön nem történné említés, vagy pedig — ami még helyesebb lenne — a múzeumi és a múzeumok által nyilvántartott magángyűjteményi régészeti anyagáról, maguk a múzeumok készítenének katalógusokat.

Véleményem szerint csakis a múzeumi nyilvántartás segítségével lehet a múzeumi anyag közlését jól megoldani és az általuk összeállított anyagot a topográfiai munkák kiegészítéseképpen megbízhatóan felhasználni.

Régészeti szakról még *Fitz Jenő* szólt a kérdéshez. Kiemelte, hogy a rendelkezésre álló adatok hiányossága Sopron és környéke esetében nem engedte meg, hogy az eredeti célkitűzés szerint a terület honfoglalás előtti történetét meg lehetett volna rajzolni. Nem vált volna a munka kárára, ha több tér jut a kiemelkedőbb régészeti emlékek részletes közlésére is. A régészeti fejezetben leírható a helyi régészeti kutatás állása, ami elég negatív eredményt mutat. Ez elszomorító, mert nem helyi, soproni jelenség, hanem országos tünet. Sopron és környékének régészetről írt fejezet élesen rávilágít, hogy az egyes történeti korok nagy problémái mellett vannak helyi jelentőségű megoldásra váró kérdések, de a velük való foglalkozásra jelenleg nincs lehetőség.

Fülep Lajos

»Tulajdonképpen két dolgot kívánok bejelenteni. Az egyik az, hogy miért nem szólok hozzá. A másikra majd később térek ki.

Miért nem szólok hozzá? Azért, mert az én feladatomban az lett volna, hogy a nyelvi oldaláról, stílusáról mondjak egyet s mást. Az a 10 perc, amennyiben mi a hozzájárulások idejét megszabtuk, nagyon kevés. Azonkívül nem is akarnám azt a látszatot kelteni, hogy éppen a soproni topográfiát kell erről az oldalról bírálgatni, mintha ott több hiba lenne, mint más művészettörténeti publikációkban. Előre megmondom, hogy nincs több hiba, talán még aránylag kevesebb. Különösen nem szeretném, ha valami apropósszerű, elfogult, helytelen látszat származnék belőle, amit nem szabad megengedni.

Amiről nekem szólni kell itt, a művészettörténeti munkáknak általában a nyelvi megjelenése és stílusa, az egy nagyon nagy kérdés. Nem lehet ilyen rövid idő alatt elintézni, nem is szabad. Nagy, több időt kívánó és nagyon fontos munka. Nemcsak én szerintem, ami nem volna elegendő, hanem a műtörténész kollégák szerint is, akik nagyon gyakran panaszkodnak és siránkoznak azon, hogy ők és mások mennyire rosszul tudnak magyarul és mennyire nem úgy írnak, ahogy kellene. Tehát ezt a kérdést nem tekinthetjük csak a soproni topográfia ügyének és 15–20 perc ügyének. Ez az első bejelentésem.

A második a következő. Ha a műtörténészek valóban olyan fontosnak tartják azt, hogy a mostaninál valamiképp talán jobban írjanak és beszéljenek magyarul, akkor alkalmat fognak találni arra, hogy erről a kérdéstről egyszer beszéljünk. Tehát nem ilyen apropós alakban, hanem egyszer külön. Ha fontos nekik, akkor mutassák ezt meg azzal, hogy csináljanak egy külön megbeszélést, vagy előadást, vagy ülést, ahol ezzel külön foglalkoznak.

Csemegi József észrevételezte, hogy a műszaki munkák szerzőit nem sorolták fel, hogy a műszaki felvételek rajzi előadásmódja egyenetlen. Nincs jelezve az utca vonala, vagy bármi, amivel a felvételek a környezethez kapcsolódnának, így ezek szinte légüres térben mozognak. Helytelenítette, hogy a rajzok redukálása egységes — de nem következetesen alkalmazott — léptékben történt. Kíváncsún tartja, hogy az összefüggő rajzok és részletek neccsak egymás után, hanem lehetőleg együttesen áttekinthető lapra, vagy lapokra kerüljenek.

Hosszabb vita alakult ki Sopron településtörténetének kritikus pontja körül: vajjon a mai belváros volt-e a

X—XI. században a település központja, vagy pedig, mint azt a kötet szerzői vélik, az első földvár másutt keresendő, esetleg a város ősi plébániatemploma, a Szent Mihály templom környékén. Major Jenő az első feltevést bizonyító okleveles és nyelvészeti érveket sorolta fel. R. Alföldi Mária viszont a Belvárosban végzett és e szempontból is nagyjelentőségű ásatásból lezárható — ez irányban negatív — megállapításait ismertette.

Horler Miklós

»A művészettörténeti tanulmányban hiányolható az emlékek tipológiája. Nincsenek kiemelve az egyes korok jellegzetes lakóházípusai, egyes típus-sajátosságok, pl. alaprajzi rendszerek, homlokzati, architektónikus részletek, udvar megoldások, a jellegzetes típusok kialakulása, fejlődése stb. Továbbá aránytalanul rövidnek érzem a tanulmány XIX. sz-i részét. Ugyancsak a művészettörténeti tanulmánnyal kapcsolatban szeretném megjegyezni, hogy részletesebben lehetett volna kitérni az iparművészeti emlékekre, a gazdag kovácsmesterség fejlődésére úgy leírásban, mint képen.

Helytelennek tartom, hogy a művészettörténeti tanulmány sehol sem utal a képanyagra, az illusztrációra, ami pedig lépten-nyomon szükséges. A képek művészettörténetileg összefüggő, típusok szerint összeállított elrendezése is elősegítette volna a kötet világos taglalását közerthetőségét.

A leíró részre vonatkozólag azt szeretném megjegyezni, hogy a kötet az egyes objektumok leírását bizonyos rendszerbe foglalja, ami igen helyes. Tehát először helyrajzi adatokat, utána az épületmegnevezést, azután a történetet, a jelleget és végül a leírást adja. Ez azonban egyrészt nem teljesen logikus, másrészt nincsen az egész kötetet át következősen végrehajtva.

A házszámok után a megnevezések, értem ez alatt, hogy »lakóház«, »kolostor«, »iskola« stb. szintén nem elég rendszerek.

Elhez járul az is, hogy az épület sarokház mivoltát is néha itt tüntetik fel, néha viszont a »jelleg«-nél, de csak egyszerű »sarok«, vagy »sarokház« szóval. Ez nem logikus és zavaró. Vagy helyrajzi adatnak számít, hogy sarokház, s akkor fel kell tüntetni, hogy melyik utca sarkán áll és oldalhomlokzatán milyen szám van, vagy pedig nem tekintik helyrajzi adatnak, ebben az esetben viszont a jellemnél kellene feltüntetni és nem a megnevezésnél.

A »történet« címszó szövege általában csak azt közli, hogy az épületnek mikor kik voltak a tulajdonosai. De alig közöl adatokat, vagy legalább is stíluskritikai megállapításokat arra nézve, hogy az épület mikor épült, vagy mikor alakították át jelentősen, szóval építéstörténet nem ad, ami a legfontosabb lenne egy építéstörténet alapját képező topográfiánál. Egyes helyeken rendszertelenül beiktatott »összefoglalás« címszó alatt közölnek építéstörténeti adatokat, vagy külön »építéstörténet« címszó alatt. Például a volt Bencés templomnál ez a fontos rész sok egyéb mellékes alcímszó, »falfaragványok«, »főpapi stallum«, stb. után következik és nehezen lehet csak megtalálni. A legtöbb leírásból azonban teljesen hiányzik és csak a birtoklástörténetet közlik.

A »jelleg« címszó alatt különféle adatok szerepelnek, amelyek legnagyobb részt nem kifejezetten és konzekvensen az épület jellegét határozzák meg.

Az egész »jelleg« kategória meglehetősen kényes kérdés, s ha már ezt címszóként szerepeltetjük, akkor ebben lehetett volna bizonyos típusokra utalni. Feltétlenül valami olyan jellegzetességet kellett volna itt kiemelni, melyet konzekvensen lehetne használni az egész kötetben. Lássam az olvasó, hogy ugyanabból a szempontból mondok valamit a »jelleg« címszó alatt. Sajnos, ez nem nagyon érezhető. Ha erre nem volt idő vagy mód, akkor inkább nem kellett volna semmit kiemelni.

Maga a leírás, az épületek ismertetése, külön széttagolva épületrészek szerint történt, ami elvben szintén helyes, de ez sem következetes és rendszeres. Így például

gyakran »utcai homlokzat« címszó alatt szerepel az udvar, kapualj és a belső részek leírása is. A Szent György-u. 11-nél viszont »kapualj« címszó alatt szerepelnek az udvari szárnyak és a hátsó oldal leírásáig minden.

A leírások stílusa túlságosan »távirati.« Szó-szaporítás veszélye nélkül meg lehetett volna kerekébb és teljesebb mondatokban is fogalmazni, mert függetlenül attól, hogy ez a fogalmazás sajtó alá való-e, vagy sem, de bántó helyenként. Sőt sok helyen, az állítmány nélküli mondatok a világosságot és közérthetőséget veszélyeztetik.

A kötet tipográfiájára vonatkozólag szeretném megjegyezni, hogy nehezen áttekinthető. Az egyes emlékek címsorát mindenütt következetesen vastag betűvel kellett volna szedni, nemcsak a soproni rész lakóházainál. Sopron környékénél rendkívül nehéz a címszavak kihámozása a sok alcímből. A nem azonos értékű címszavak azonos kurzív betűkkel vannak szedve. Tehát az elsőrendű főcím, az épület megnevezése, a másodrendű alcím, például »külső leírás«, »belső leírás« és a harmadrendű alcím például »orgona«, »kelyhek«, stb. mind egyforma kurzív betűtípussal vannak szedve és ezért nehéz az emlékeket megtalálni a szövegben.

Az ábraanyag összeállításáról csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy a felmérési rajzok talán nem egészen arányosan oszlanak meg az egyes korszakok között. Például a középkori épületeknek aránylag jelentéktlenebb borda-profiljait is közli, míg ugyanakkor egyetlen barokk főpárkány-profil sem ad, amiből pedig éppen Sopronban elég gazdag anyag áll rendelkezésre. Barokk ablak- vagy kaputípus részletrajzára nincs egy példa sem. Alig van részletfotográfia épületasztalos munkákról, rácsról stb. Arányosabban kellett volna az ábraanyagot elosztani az egyes korokon, műfajokon belül. Sok épületről olvashatjuk, hogy a romantika első megjelenése s szerintem ez olyan jelentőssé teszi az épületet, hogy legalább egy ki-összefoglaló képet megérdemelt volna. Még sincs róla semmi ábrázolás.

Borsos László

»A könyv különben rendkívül alapos munka, több évtizedes kutatás eredménye. Tulajdonképpen egy komoly hibát érzek itt a műszaki dokumentációban, nevezetesen, hogy csak egy esetben történt kísérlet arra, hogy a középkori épületek alaprajzainál az építési korokat feltüntessék, azt hiszem a bánfalvai templom alaprajzánál. Azonban itt is hiányzik a magyarázat.

A másik dolog, amiről Pogány Frigyes már beszélt, az Uj-utca 16. esete. Ez az egyetlen profán gótikus épület Sopronban, amely kicsit túlságosan erőteljes kutatáson esett át, de az összes középkori átépítéseket, egymásra rétegződéseket, minden feltárhattak és ez rendkívül tanulságos dolog, mert itt a középkori életforma változásai, a város átalakulása folytán bekövetkezett átépítés mozzanatairól sikerült volna számot adni. Azt hiszem, hogy a további középkori házak kutatására is érdekes felvilágosítást és tájékoztatást adhatott volna.

A következő munkáknál majd feltétlenül kellene csatolni a könyvhöz az utca-névjegyzéket, amely megkönnyítené az olvasó tájékozódását, feltétlenül több térképet kell mellékelni és feltétlenül kerülni kellene azt, hogy a város térképét fejjel lefelé nyomtassák be a könyvbe.

Mihalik Sándor beküldött hozzászólás-tervezetében részletesen foglalkozott a kötet iparművészeti leírásaival és meghatározásaival. Megállapította, hogy az iparművészeti anyag aránylag mostohább elbánásban részesült és több javaslatot tett a leírásokban használandó pontosabb terminológiára.

Bertalan Vilmos kifogásolta, hogy a kötet gazdag tanulmányi részében az adatok rendszerbefoglalása és értékelése nem valósult meg maradéktalanul. A városképi fejlődésre aránylag kevés teret szenteltek és hiányolta ő is a térképanyagot. Nem értett egyet az esztétikai értékelés módjával és felemlített néhány leírási hibát, mert ezek elhomályosítják a mű nagy értékeit, a sok kitűnő leírást, az adatközlés gazdagságát.

Péczei Béla

»A kötet hiányosságának tartom, hogy niucsenek benne feltüntetve az olyan romok, vagy fel nem tárt épületek, sejtett templomok, stb. amelyek pl. az Alföldön igen gyakran fordulnak elő. Ezt már az előmunkálatoknál, a kutatásnál tekintetbe kell venni.

Kérem, hogy a további köteteket úgy szerkessze meg a szerkesztőség, hogy ilyen jellegű kutatást végezzen és az adatokat iparkodjék felhasználni.

A másik kérdés, amit a továbbiakban szintén kívánatos volna megoldani: A kötet műemléki jegyzékét, a műemlék jellegű épületek jegyzékével és a városképi vizsgálatok jegyzékével egyeztessék. E pillanatban létezik mindhárom anyaggyűjtő munka. Ezek azonban nem egyeznek. A további köteteknél állást kellene foglalni, hogy melyikből mit, miért hagynak ki. Ebből éppen a műemlék ügynek határozatlansága tűnik ki. Nem volna jó az, hogyha a nyomtatásban is megjelenő, tehát legjelentősebb munka olyan jegyzéket adna, ami a többi jegyzékek erejét, vagy hatóságát rontaná. Ez különösen azok felé a hatóságok felé lenne szerencsétlen megoldás, amelyekkel műemléki vonalon amúgy is éppen elég baj van. Szükségesnek látszik, hogy e három-négyleveles csoportosítás közül valamelyikhez alkalmazkodjanak és valamilyen határozott álláspontot foglaljon el a szerkesztőség.

A harmadik kérdés a népi épületek kérdése volna. Ezzel egy óriási szellemet bocsátunk ki a palackból, de úgy gondolom, hogy ez a kérdés tovább nem halasztható és a megyéket gyakorta járó történészek részéről kár volna ezt az alkalmat elszalasztani.

Vayer Lajos

»A múzeumi gyűjtemények publikálásánál jelentkezik a leglényegesebb különbség az esztergomi és a soproni kötet között. Itt alkalom kínálkozik annak a kérdésnek a felvetésére, hogy a topográfia-sorozat köteteiben mennyire menjünk bele az egyes múzeumok gyűjteményeinek katalógus-szerű közlésébe. Örülünk, hogy Esztergom esetében ez nagymértékben megtörtént, az, hogy topográfia a mű címe és nem múzeumi katalógus, ez az eredmény szempontjából nem lényeges. A többi városoknál ilyen nagyarányú múzeumi problémák nem is lesznek, nem lesz Budapestnél sem, mert az országos múzeumok katalógusai nyilván nem fognak belekerülni a topográfiai kötetbe. A probléma a vidéki múzeumok gyűjteményének publikálásával kapcsolatos. Azt hiszem, hogy a soproni topográfia itt félúton megmutatja a helyes utat: a soproni topográfiában a Liszt-múzeum gyűjteményei című résznél a leglényegesebb darabok katalógusszerűen kerülnek felsorolásra, míg a lényegtelenebbek sommás összefoglalásban. Ezen az úton kellene tovább haladni és még kevesebbet közölni katalógusszerűen a vidéki múzeumokból, ellenben sommás összefoglalásban adni a múzeum leírását.

A múzeum-kérdéssel közvetlenül kapcsolatos a Liszt-múzeum művészeti anyagának, valamint az egész város és környéke képzőművészeti anyagának a tárgyalása. Ezen a téren helyesebb lett volna több határozottság. Csatnai Endre gyakran teszi hozzá az egyes képek ismertetéséhez: »Jó munka«. Ezt nem kellene így megjegyezni, az a tény, hogy kiemelve az anyagból külön megemlítsük, már magában véve is annak a jele, hogy jó. Másrészt sok esetben találunk, elsősorban Dorfmeisterrel kapcsolatban kérdőjelet. Megnyugtathatjuk Csatkait, hogyha ő azt mondja, hogy Dorfmeister, vagy nem az, akkor egészen felesleges a »valószínű«-t, az »esetleg«-et odatenni, mert a Dorfmeister kérdésben őt autentikusként ismerjük el.

Mint egészen halkszavú kritikát jegyzem meg a kép- anyaggal kapcsolatban, hogy a soproni múzeumban és részben Csatkai gyűjteményében található nagyon szép rajzok, megérdemelték volna néhány olyan lapot, ahol csak ezek szerepelnek illusztrációként. Mert teljes tisztelettel a helyi biedermeier piktúra kiválóságai iránt megállapíthatjuk, hogy azok a képek is jobban jártak volna, ha nem a rajzokkal együtt szerepelnének.

Az attribúálás tekintetében két kissé túlzó passzusra szeretnék rámutatni. Az egyik az, amikor a Zettl-Langer gyűjtemény egyik darabjával kapcsolatban analógiaként említi Veronese freskóit. Én ezt erősnek érzem, s megelégednék annak megállapításával, hogy velencei iskola és »Veronese kora«. A másik esetben az evangélikus templom perselyláda-képéről van szó. Ikonográfiai szempontból én nem azt mondanám, hogy »Jézus nézi az adakozó népet«, hanem azt, hogy a »Szegény özvegy fillére«. Tehát bibliai kompozíció, amely körül van véve egykorú helyi alakokkal, tehát a bibliai figurák között ott látjuk a nemesség, a polgárság, stb. képviselőit. Itt is az értékelésnél az szerepel, hogy »német festő, esetleg holland hatással«. Ha német festő csinálta és nem magyarországi festő, akkor természetesen a holland hatás, mert ebben az időben az egész német festészet holland hatás alatt állott, ezt tehát nem kell külön kiemelni. S én nem értek egyet Csatkai Endrével abban, hogy ez is egy »jó munka«. Ez nagyon érdekes munka kultúrhistoriai szempontból, de tudom, hogy jó munkának ő sem tartja.

A múzeumi rész mellett az ikonográfiai részt is rám szabta a kritika. Itt egy praktikus dolgot szeretnék mondani további kötetekhez szolgáló tanulságul. Nagyon helyes, hogy ikonográfiai mutató is van, de hogyha már adunk egy ilyen mutatót az ábrázolt személyek szerint, nem ártott volna, ha az ábrázolt helyek, városképek szerint is adtunk volna, esetleg az események ábrázolása szerint is. A történészek részéről nagyon nagy az igény a történeti tárgyú képek iránt, helyes tehát, ha a mutatóval megkönnyítjük az ő munkájukat.

A városképi fejezethez kapcsolódva meg kell jegyeznünk, hogy, ha tudomásul vesszük, hogy a mű az 1890-ig terjedő vedutákat dolgozza fel, akkor meg kellene indokolni azt is, hogy miért éppen 1890-ig. Ugyancsak a veduta-cikknél helyesnek tartanám, hogy egy összegező feldolgozást is kapnánk. Számozva következnek a veduták egymás után, helyes volna azonban az is, hogy szövegszerűen, élvezhető olvasmányként is beszéljen a szerző a vedutákról. Itt szerepelnek a katalógusokba tartozó adatok, méretek, centiméterek is. Helyesebb lenne a következő köteteknél, ha a kapcsolatos szövegrészt nem számúznák zárójelben a kép címe után, s inkább megmondanák azt, hogyan is tükröződött a város, vagy vidék fejlődése a képes ábrázolásokban. Ezt a szövegszerűséget, amelyet Csatkai így szerényen elindított, ki kell fejleszteni. Ezután kellene adni egy katalógusrészt, amelyben már csak a kép grafikai stb. adatai és a fontos bibliográfiai adatok szerepelnének.

Ikonográfiai vonalon helyesnek tartottam volna a káptalanterem ikonográfiai együttesének explikációját is, pontos és részletes leírását azoknak az ábrázolásoknak, amiket a káptalan teremben látunk. Az olvasó számára jó lett volna utalni arra, hogyan is függenek össze ezek a dolgok, s analógiákat is kíváncsi lett volna adni.

A szobrászati illusztráció anyagban a Szentháromság-szobor két portrészobráról igen elkelt volna két jó fényképfelvétel. Nincs olyan nagyon sok jó és karakterisztikus barokk plasztikai portrénk, hogy a képanyagban ez ne esett volna jól.

A Sopronon kívüli anyagban egy érdekes esetre szeretném felhívni a figyelmet, nevezetesen a nagyecseni lunetának, a másodlagos elhelyezési domborműnek a kérdésére, ahol megint csak leírást kapunk, de nem kapunk pontos ikonográfiai meghatározást. Itt két szörnyállat között látjuk, a nap szimbólumot és meg kell mondanom, hogy a XII. századot tartanám inkább a kő keletkezési idejének, de a XIV.-et még kérdőjellel sem gondolnám, vagy a XIII. első felét.

Ugyancsak a sopronkörnyéki anyagban, a zsirai templomban, a Szent-család kép szerepel, melyet XVIII. századi franciának attribúál a szerző, s megjegyzi — ismét túlságosan szerényen — hogy világi jellege van a Szent-család képnek. Ilyen világi jellegű Szent-család még Franciaországban sem fordult elő a XVIII. században sem, ezen a képen egy allegorikus-mitológikus idilli család szerepel. A hatalmas, erős, atlétatestű öreg férfiban Szent József alakját nem igen lehet felfedezni.

Ehhez járul egy »anya és gyermeke« motívum. Ha megnezzük a topográfiában a kép adatait, láthatjuk, hogy a Pejachevich család ajándékozta a templomnak, azért, hogy egy szép régi barokk stílusú Mária-képet kapjon cserébe. Lehetséges, hogy azzal a mulatságos esettel állunk szemben, hogy a Pejachevich család a szobáiból kiemelt egy profán motívumot ábrázoló képet, amely neki nem tetszett és odaadta a templomnak, — a jó lelkek csak imádkozzanak előtte — s ő mindenesetre hozzájutott egy szép Mária-képhez.

A mi a művészettörténeti fejezetet illeti, sajnos nem volt időm felkészülni ahhoz, hogy részletes elemzésével foglalkozzam. Csupán egyet mondom, kapcsolódva az építészkartársak megjegyzéseihöz, hogy valami »tipológia« itt sem ártott volna. Kíváncsi lett volna az egyes műfajoknak, tehát szobrászatnak, festészetnek stb. tematikai formai fejlődési szempontból való összefogása. Tudom, hogy ez a legnehezebb és nyugodtan mondhatják a szerzők, hogy ez még a következő kutatásokra vár, de nem vehetik rossz néven a bírálótól, ha itt is már örömmel üdvözölték volna.

A hozzászólásokra a kötet szerzői reflektáltak:

Csatkai Endre

»Akik a soproni topográfiát megismerték, az volt a véleményük, hogy a többi kötet nem lehet ilyen alapos és sokrétű. A kritikai észrevételek után úgy látszik sokkal nagyobb méretűnek kellene a kötetnek lenni, mert minden szakember a maga területének bővebb kidolgozását kívánta volna.

Ez a könyv úttörő munka eredménye, még ha külföldi példák szerint igazodtunk is, de úttörő voltát nem lehet letagadni. A mai értekezlet hiányosságokat állapított meg, de építő kritika lévén, mindjárt utat is mutatott a következőkre. Azt hiszem, ez nagyon hasznos volt, számomra is, aki a legtöbb felszólaló szerint a kötetnek a főszerepe vagyok, aminek következtében a mai értekezleten kaptam is néhány olyan megróvást, mely szerzőtársaimat illetné.

Radnóti Aladár

»Az az érzésem, hogy bírálóm megálltak a félúton, mert nem adtak határozott választ arra a kérdésre, amelyet a régészeti bevezetés felvetett. Nem tudtam, egészen pontosan, hogy mit várunk a műemléki topográfiában a régészeti bevezetéstől. Ők ugyanezt a kérdést felvetették, de — megmondom őszintén — nem oldották meg. S ha ezt a kérdést majd tovább boncoljuk, véleményem szerint jobban kialakítjuk majd azt az elvi álláspontot, amelyet egy ilyen topográfiai munka régészeti bevezetésénél alapul kell elfogadnunk.

Én ugyanis a lelet-kataszter adatait kíséreltem meg felosztva településtörténeti szempontból felhasználni s mintegy bevezetésként adni ehhez a kötethez. Érzem, hogy ez nem jó. Ha nekünk egy régészeti lelet-kataszterünk volna az ország területéről, akkor természetesen ezt azonnal el lehetne hagyni, mert ennek az alapján lehetne kiválasztani azokat a településtörténeti csomópontokat, amelyeknek a legfontosabb emlékanyagát összefüggő csoportokban lehetne tárgyalni a bevezetésben. A lelet-kataszter azonban nincs kész, s azt hiszem, hogy a közeljövőben még nem is lehet meg. Tehát addig vajjon mit csináljunk ezeknél a köteteknél? Vajjon adjunk-e lelet-katasztert, vagy ne adjunk? Kétségtelen, hogy maguknak a régészeti tárgyaknak topológiai és egyéb felsorolása természetesen elcsúszhat. Ezeket helyhez kell kötni. Egy nagyon érdekes utalást kaptam Patek kartársnő részéről, aki hiányolta azt, hogy az egyes községek területén nem mondjuk meg azt, hogy ott ilyen és ilyen földvárak, védendő területek vannak, ha nem is műemlékek, de védendő területek, melyektől valamit várhatunk. Ezt a jövőben figyelembe kell venni, mert helyes és jogos megállapítás.

Nem látom viszont tisztán a hozzászólásokból, hogyan képzelik el a múzeumok régészeti anyagának a viszonyát a régészeti bevezetéshez. Vegyük megint a soproni példát. A soproni múzeumban e három járás területéről igen sok lelet van. Viszont rengeteg olyan lelet van, amely nem tartozik ide, viszont olyan műemléki érdekességű és fontosságú, amelyet szerintem be kellett volna venni. Hol van itt a határ? Mert tényleg nagyon helyesen említette valamelyik hozzászóló, hogy nagyon nagy ellentét van a Genthon-féle kötet és ezen kötet között, mert az előbbinél az esztergomi-gyűjteményekről van szó és ez utóbbinál pedig mindössze öt sorban intéztük el az egész múzeumi anyagot. Itt is meg kellene találni a helyes egyensúlyt. Másrészt joggal szememre vetették bírálóim, hogy az elégtelen régészeti anyagból kifolyólag bizonyos általánosításokat tesznek a korok régészeti méltatásánál, jellemzésénél. Ez azonban sajnos minden kötetnél előfordul, illetőleg elő fog fordulni, mert olyan kis tájegység, mint a három járás területe, felmutathat koronként jellegzetességet, pl. a Burgstal, de koronként általánosságokon kívül messzebbvezető megállapításokra az anyag nem jogosít fel.

Mollay Károly

»Sajnos elvileg senki sem szólt a történeti részről. Ez egyik alapvető hiányossága a vitának. A legtöbbet a város keletkezésével, illetőleg a Szent Mihály templommal és a Vár kérdésével foglalkoztak a hozzászólók. A kérdést nem kívánom részletesen boncolni, mert az nem tartozik ide.

Házi Jenő felemlítette, hogy nem használtuk fel az összes adatokat, én nem is tartottam fontosnak. Nem hiszem, hogy e történeti munka értékét a benne közölt adatok mennyisége szabja meg, de nem tartottam fontosnak azért sem, mivel a soproni összes adatok felhasználása legalább öt komoly kötetet, illetve annak megírását tételeznél fel. A történeti részben arra törekedtem, hogy a saját közel két évtizedes középkori kutatásaimról előzetes jelentést adjon, az újkori részben pedig az eddigi irodalmat kíséreljem meg összefoglalni.

A helytörténeti irodalom igen szétágazó, igen változó értékű, úgyhogy ennek megrostálása, egységes képbe való összeállítás nem könnyű feladat. Ezt tekintettem feladatomnak, többet nem és ezért az újkori részben levéltári kutatások nincsenek, csak a középkori részben. De ott sem használtam fel a rendelkezésre álló adatokat. Én egységes képet akartam nyújtani, amit nem zavar-nak a kisebb jelentőségű részletek.

A vita lefolyásáról volnának még megjegyzéseim.

Fülep professzor is rámutatott arra, hogy ne a részletekbe bocsátkozunk, hanem inkább elvi kérdéseket vessünk fel. Ha jól emlékszem, az Akadémia történetében ez az első eset, amikor helytörténeti munka megvitatásra kerül. Ez nagyon öröndetes jelenség, mert azt mutatja, hogy a Tudományos Akadémia működésének területét tudományunk mind több részére terjeszti ki. Itt azonban nem szabad megállnunk, tovább kell mennünk. Éppen ezt vártam én a mai vitaüléstől, hogy a történeti részhez való hozzászólásokból kikerekedik valami, ami a magyar helytörténetírás ügyét előbbreviszi. Én magam is több módszertani cikkben és bírálatomban foglalkoztam a helytörténetírás módszertanával, a helytörténetírás és országos történetírás viszonyával, a helytörténeti kor-szakolás kérdésével stb. S számoltam a nem túlzottan nagyszámú magyar helytörténeti módszertani iro-dalommal is. Én azt vártam, hogy az ezzel kapcsolatban hozzászólók megnézik az én cikkeimet is, s az egész mód-szertani irodalmat is és mai feladataink szempontjából mérlegre teszik, hogy mi ebben a használható, mit kell elvetni, hiszen tudatában vagyok annak, hogy nem minden állja meg a helyét abból, amit 10–15 évvel ezelőtt írtam. Ebből azt hiszem nyilvánvaló lett volna, amelyet azok, akik helytörténetírással foglalkoznak, tudnak is, hogy a magyar helytörténetírás, történet-tudományunknak legelhanyagoltabb területe. Éppen

ennek a vitaülésnek lett volna egyik feladata a kérdésre az Akadémia figyelmét felhívni.

Dercsényi Dezső

»Érzésem szerint a vitának voltak pozitív oldalai is, bár igaz, hogy a pozitívumokat úgy kell kihámozni az apró hibák felsorolásából. Tanultunk tehát a vitából és reméljük, hogy a következő köteteket a mostaninál eredményesebben fogjuk írni és szerkeszteni. Sőt az a véleményem, olyan jól, hogy a legközelebbi alkalommal a most alkalmazott és kifogásolt módszereket fogják tőlünk számonkérni. Vannak ugyanis szerkesztési kérdések, melyeket többféleképpen lehet megoldani. Mi az egyik megoldást választottuk — nem is önhatalmúlag — bírálóink egy része a másikat látta volna helyesebb-nek. Ilyen például a reprodukciók lépték-kérdése, amit általában mindenki kifogásolt. Lehet szabadjára engedni a reprodukciók léptékét és az alája tett mérőlécre bízni, hogy mindenki maga döntse el milyen nagyságú az épület. Mi a másik módszert választottuk, érzékel-tetni akartuk a rajz nagyságával az épületek egymáshoz való nagysági viszonyát.

Sok értékes hozzászólást véleményem szerint pozitíven kell elkönyvelni. Így pl. Pogány Frigyes kritikáját, aki egy határozott rendszert szegezett a meglévővel szembe. Igaz, hogy ez a rendszer egy évvel az után keletkezett, hogy a topográfiák készítésére szolgáló Akadémiai-útmutatót sokszorosítva kiadtuk, nagyjából akkor, amikor a soproni topográfia már nyomdában volt. A topográfiák készítésének programját széles körben megvitattuk s akkor ezek az észrevételek nem hang-zottak el.

Végül legyen szabad megjegyeznem, hogy a kötetet bírálók közül többen nem olvasták el a könyvet, csak azt a passzust, amihez hozzászóltak s így nem egységes, elvi szempontú kritikákat hallottunk, hanem kiragadott részleteket. Ennek ellenére az a véleményem, hogy a vita megmutatta — s ez a legnagyobb eredménye — hogy a topográfiák iránt milyen nagy az érdeklődés. Én nem láttam még művészettörténeti vitát, ahol 250 ember összejejt volna.

Gerő László

»Az új felmérésekkel a hiányokat pótoltuk és a nagy rajzanyagot egységesíteni már nem volt mód. Említette valaki, hogy az egyik térkép 450-es léptékű. Meg kell jegyeznem azt, hogy a hasábhöz kellett méretezni, mert amelyik méretet nem tudtuk a hasádba elhelyezni, azt kivételképpen kénytelenek voltunk egy eltérő léptékben közölni. A pontatlanság abból származott, hogy mi igyekeztünk olyan kerek számú pl. 1/5 repro-dukción alkalmazni, amelynek ez a lépték megfelelt. Hogy az építészeti feldolgozásra ilyen erős visszhang érkezett, az azt mutatja, hogy végre a műtörténész építészek helyzete kezd — hogy úgy mondjam — legalizálódni. Ezzel a kiadvánnyal történt meg az első front-áttörés. Eddig általában ha építészettörténetről volt szó, azt mondták, közöljék az építészek, s ha építészet műtörténete került szóba, azt mondták, közöljék a műtörténészek, bennünket ez nem érdekelt. Pedig igen is érdekel, s ezt éppen a felszólalások nagy száma mutatta meg. A végén a felszólalásokból szinte az a benyomás maradt meg, hogy tulajdonképpen csak egy építészeti kérdés az egész műtörténeti topográfia, olyan nagy érdeklődés nyilvánult meg éppen az építész-hozzászólók részéről. Ez nagy eredmény, amelynek nagyon örülünk, még akkor is, ha hibáinkra mutat rá.

Végül Gerevich László olvasta fel összefoglalását.

»Hibája a vitának, hogy a helytörténet és a művészet-történet összefüggéséből adódó kérdéseket nem taglalták. Ugyanezt állapította meg válaszában Mollay kártársunk is. Ennek magyarázata az, hogy ezekkel a kérdésekkel nem foglalkoztunk eléggé és a helytörténetírás, város-

történet, városépítéset nagyon el voltak hanyagolva. Kétségtelenül helyes kezdeményező lépésnek tekinthetjük, hogy több kitűnő helytörténész kartársunk segítségét vették igénybe e munkánál. Fájjaljuk azonban azt, hogy a különböző történettudományágak nem alkottak szerves egészet, s nem vezette be egy olyan összegező tanulmány a várostörténeti, városfejlődési kérdéseket, megfelelő dokumentációval ellátva, amely véleményem szerint a topográfia műfajának leginkább megfelelt volna.

A vita sokoldalú, számos helyes és vitatható szempontjának ismételése nem volna indokolt, csupán néhány főszempont kiemelésére szorítkozni. A felszólalásokból világosan kitűnt, hogy bár a topográfia céljának megítélésében alapvető ellentét nincs, a módszer tekintetében már inkább. A bírálók egy része más módszertani megfontolást követ, mint a szerkesztő és így a módszerből származó szerkezetet és felosztást sem teszi magáévá. A leíró, topográfiai részen kívül a — terület művészeti fejlődésének értékelő összefoglalását tartották legfontosabbnak. A régészeti tanulmányt olyan bevezetésnek ítélték, aminek nem következik folytatása a topográfiában. Nem került elődöntésre, hogy a régészeti lelőhelyek, telepek, temetők szerepeljenek-e a topográfiai részben vagy sem. Ugyancsak szóba került, hogy a leletek anyagának közlésénél milyen mértékű szelekciót alkalmazzanak.

A történeti tanulmány terjedelmét a felszólalók túlzottnak tartották, mert sok általános vagy a város topográfiája, művészete szempontjából kevésse kiaknázható adatot tartalmazott. Ugyanez jellemezte a művészeti tanulmányt is.

Már ez a szerkezeti igény is felveti a művészettörténet- és történetírás viszonyát. Milyen mértékben szükséges egy korszak művészeti jelenségeinek megvilágításához tárgyalni a korszak esemény- és gazdaságtörténetét. Nyilvánvalóan csak annyira, amennyire a művészeti jelenség megértését segíti elő. Természetesen minél több történeti tény tud kapcsolatba hozni a művészeti jelenséggel, annál megalapozottabb, annál szélesebb érvényű a művészettörténeti megállapítás. A történeti adatoknak azonban szervesen kell kapcsolódniuk a művészethez, az összefüggéseket és az okokat kell tisztázni, a jelenségek tipikus és karakterisztikus vonásainak társadalmi magyarázatát adni. Nemcsak az adatoknak, hanem a szemléletnek kell történetinek lenni. Ezzel szemben a soproni topográfia-kötetben anorgánikusan használják fel a történetírás forrásait. A többször idézett adatok ezreirel kérdezhetjük azt, hogy mennyire segíti ez elő a helyi művészet multjának megértését vagy a leírt emlék leltári feldolgozásának teljességét. Különösen élesen jelentkezik az a művészettörténeti összefoglalásban, ahol a soproni művészet fejlődése karakterisztikus vonásait kiemelkedő alkotások elemzése, a magyarországi művészet fejlődésében betöltött szerepük helyett arról van szó oldalakon keresztül, hogy ilyen vagy olyan ismeretlen művész, ismeretlen műért 7—10 vagy néhány fontot kap, ki volt a rokonuk, milyen tilalmat róttak vagyonukra és ez ismétlődik a leíró résznél is. A sok értékes adatot nem sikerült mindig értékesíteni. A hiba természetesen nemcsak a néhány szerző hibája, hanem egész művészetírásunkat jellemzi. A helyes történet-szemlélet elmaradását adatokkal igyekszünk pótolni mintegy alibiként vagy mimikriként odaállítva, ahol semmi keresnivalójuk sincs.

A tanulmányi rész bizonyos túlméretezésével szemben meglepő, hogy fontos önálló igényű tanulmány hiányzik, így a városépítés története, amelyről ugyan a kötetben sok szó esik, de a fejlődést együtt nem láthatjuk, módszeresen nincs végigvezetve és a tanulságok sem vonhatók le. Különösen fájjaljuk az erre vonatkozó dokumentum anyag, a régi térképek hiányát, műszaki rajzok, leletek és történeti adatok és a jellegzetes ú. n. topográfiai irodalom, forrásmunkák gyümölcsöző összevetésének elmaradását. Ezt a hiányt adatok terén pótolni igyekszik a történeti és várostörténeti tanulmány és az egyes utcák történetének leírása. A rendszeres dokumentáció azonban teljesen elmaradt. A metszetek és látképek

katalógusa helyett az anyagot inkább dokumentációs-szerűen felhasználva szeretnénk látni, amely a városkép fejlődését vagy az egyes műemlékek korábbi állapotát világítaná meg. Ilyen formában már nem volna idegen test a topográfia szerkezetében. Igazságtalanok lennénk viszont, ha ennél a hiányosságnál nem tekintenénk művészettörténeti és régészeti irodalmunk általános helyzetét. Ilyen irányú rendszeres kutatás Magyarországon nem igen folyt, de éppen a nagy topográfiától várunk úttörő kezdetet vagy legalább is igényt. Tanulmányozandók a Szovjetunió ötéves tervében is szereplő várostörténetek, melyek műszaki és történeti dokumentációja példás. Az ilyen irányú rendszeres kutatás elmaradásának következményei ott fognak élesen jelentkezni, ahol a város és vidék nem tekinthet vissza töretlen fejlődésére, tehát a török hódoltság területein, ahol vannak emlékek, romok és vannak történeti adatok, de a kettőt azonosítani komoly és hosszadalmas egyeztető kutatások nélkül nem lehet. Ez a nehézség a külföldi topográfiáknál nem áll fenn ilyen mértékben.

A dokumentáció említése átvezet a kötet derékrészéhez, az emlékek leírásához. Kétségtelenül az illusztrációanyag, a műszaki felvételek, a forrásanyag helyes felhasználása a kötet legmaradandóbb és legszükségesebb része. Komoly érdeme a bőségre való törekvés, de a bírálatokból kitűnik, hogy a gyűjtés nem volt rendszeres, a műleírásokban nem használják fel az anyagot, de különösen, hogy rendező elv nem érvényesül mindig a kiválasztásuknál és felhasználásuk módjánál. A helyes lépték hiánya és mérhetibb veszélyeztetik az egyik-másik kép használhatóságát és sok értékes felületet rabolnak el. Némelyik óriási borda mellett parányi sok részletet tartalmazó alaprajz, vagy hosszmetsetet felismerhetetlen. Ezek a hibák kétségtelenül jelentkeznek itt-ott. Ezzel szemben azonban nem szabad elfeledkeznünk, hogy ezt a hatalmas műszaki anyagot, amely számunkra forrásszerű, a mű előmunkálatai hozták létre.

A legtöbb bírálat a topográfia másik lényeges eleme, a műleírás ellen hangzott el. Itt ki kell emelnünk a művek leírásánál a szempontok helyes csoportosítását, sokszor példás tagolását. Kétségtelenül a szakmai leírás és jellemzés a mű legnehezebb része. Továbbá nehéz kérdés, hogyha az egységes leírás módszerét alkalmazzuk a legkülönbözőbb műfajoknál ez a legjobb esetben is sematizmushoz vezet. Ehhez járul terminológiánk bizonytalansága, nyakatekert, lefordított kifejezései, ami azután arra csábít, hogy a legvilágosabb fogalmakat is pongyolán használjuk. Miként a művészeti tanulmánynál, itt sem tűnik ki jellegzetes és tipikus, vagy különleges, a műemlék karakterisztikuma, a vidék egy műemléki csoportját összefűző jellegzetesség, a műformák helyzete a magyarországi fejlődésben. Ez persze nem jelenti azt, hogy ezt unos-untalan ismételgetni kell, de egy típusnál legalább egyszer. Végigfutva a könyvet, a számos barokk ház és palota elemzéséből vagy a gótikus házrészletből nem tűnik ki van-e soproni jellegzetesség bennük és hogy mire vezethetők vissza. Ez vonatkozik a műformák elemzésére is. Pedig, hogy a könyv ezt is célul tűzte maga elé, mutatja némelyik nagyobb gótikus műemlék leírása, ahol kitűnően megvalósították ezt a követelményt. A topográfia célját, a műemlékek állagának minél hűbb és maradéktalanabb felvételét, a leírásoknak az a része szolgálja, mely a későbbi kiegészítéseket, restaurálásokat elválasztja az eredeti műtől, meghatározza, hogy az épület melyik részét kell fokozottabban kímélni, tehát a hiteleset elválasztja a nem hitelestől. Annak ellenére, hogy ez a szempont az egész műven érvényesül, jelentőségénél fogva még több előtanulmányt, módszeres kutatást igényelt volna és ebben egyetértünk a felszólalók nagy csoportjával, akik a hibák jelentős részét az előtanulmányok, megelőző kutatás elmaradásával, az előkészítés hiányosságával magyarázzák. Ennek igazsága rögtön kitűnik, ha a könyv legjobb, példásnak nevezhető leírásait tanulmányozzuk (vár, Mihály-templom, régészeti bevezetés, bencés-templom, káptalan-terem). Meglátszik, hogy a szerzők a mű megjelenése előtt az anyagot össze-

vetették és új megállapításokra is törekedtek, hogy a káptalan-terem restaurálásakor kutatások folytak. A Mihály-templom eredeti és kiegészített részeinek elválasztása a Storno-rajzgyűjtemény részletes feldolgozásával történt. Az új eredményeken kívül a mű javára kell írunk tehát azt is, hogy igen sok új anyagot publikál és újabb meghatározást ad.

Kifogás érte a művet egyes műfajok, az iparművészet elhanyagolása vagy helytelen leírása, a gyűjtemények elégtelen tárgyalása miatt. Azt hiszem néhány bíráló ezt a kérdést túlságosan leegyszerűsítette. Ebben hivatkozom Csatkai felszólalására is. Ez felveti a topográfia-profil kérdést ebben az irányban. Meg vagyok győződve arról, hogy a további munkák nyernének, céljuk maradéktalanabbul érvényesülne, ha elhatárolnák, ha az állami gyűjtemények anyagát kihagynák, illetve csak dokumentáció szempontjából használnák fel és a tanulmányi részben térnének ki rá ha fontos. Ehelyett inkább a gyűjtemények szakszerű katalógusai egészítenék ki az ország művészeti és történeti értékének jegyzékbe foglalását.

Ezt a múzeumok apparátusa szakszerűbben tudja elvégezni. Nem kellene idegenkednünk attól, ha ebben a kérdésben eltérünk a nagy külföldi topográfiaiktól. Ekkor nem fordulnának elő azok a sajnálatos esetek, hogy 10—15 soros múzeumi leírásba hiba csúszik.

Helytelennek tartanám kitérni a szakmai és nyelvi vagy helyesírási hibák felsorolására és azok mértékére, erre történtek utalások és a rendelkezésre álló kevés időben látták az okát. Én ezzel magyaráznám a terminológiai hibák egy részét is. Hibáztatjuk a leírásokban a túlzott rövidségekre való törekvésnek azt a kényes módját, amit a szerzők választottak. Leírás ige nélkül, csonka mondatban vagy sürgőnystílusban, ahogy nevezik.

Mindent egybevetve megállapíthatjuk, hogy a munka hibáival együtt vagy hibái ellenére szakkönyveink között messze kiemelkedik az anyag bőségét, gazdagságát, a kutatás méreteit és eredményeit tekintve. A szerzők igen gyors munkát végeztek és vállalták az ezzel járó összes hiba lehetőségét csak azért, hogy maga az ügy késedelmet ne szenvedjen.

СОДЕРЖАНИЕ

*Пиглер, А.: Искусство под покровительством. Иконографические данные к истории академий изобразительных искусств	3
Энци, Г.: Храм романской эпохи в Харина.....	20
*С. Лайта, Э.: Иконография «Большого святого семейства» — характерный пример перехода тематики поздне-средневекового искусства из религиозной в светскую	34
*Гараш, К.: Некоторые проблемы раннего периода нидерландской живописи	49
*Пиглер, А.: Замечания к статье К. Гараш ..	70
Феньё, И.: Неизвестное раннее произведение Лукаса Кранаха	72
Варга, Л.: Отражение классицизма на народной архитектуре Надькуншага	81
Шоош, Дь.: Произведения мелких размеров венгерской исторической пластики в XIX веке ..	92

ИССЛЕДОВАНИЯ

Надь, Э.: Возникновение секешфехерварского гроба Иштвана	101
Бертала, В-не: Майоликовые блюда из Фаенцы, найденные при раскопках крепости Буды	106
Воит, П.: Очерки по истории венгерской керамики.	113
Х. Такач, М.: Нацинский барский дом	123
*К-не Цобор, А.: Неизвестные произведения Себастиано Риччи	130
Ибль, Э.: Часовня в стиле Бернини в Париже ..	138
Бедё, Р.: Портреты и прочие изображения Александры Павловны в Венгрии	140
Бахер, Б.: Верещагин и современное венгерское искусствование	148

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Редё, Ф.: Четвертая венгерская выставка изобразительных искусств	160
--	-----

КНИГИ

Моравчик, Дьюла: Византия и венгры (рецензент — З. Кадар)	172
Дерченьи, Дежё: Художественные памятники Вышеграда (рецензент — К. Лукс)	173
Гадор, Эндре—Погань Э., Габор: Венгерская скульптура (рецензент — Дь. Шоош) .	174
Вайер, Лайош: Рембрандт (рецензент — А. Пиглер)	174
Кардош, Дьёрдь: Венгерская архитектура классицизма (рецензент — В. Борбиро)	175
Радош, Енё: Наследие венгерской архитектуры классицизма	175
Задор, Анна: Общественное положение венгерской архитектуры классицизма (рецензент — В. Борбиро)	175
Беньи, Ласло—Б. Шупка, Магдольна: Михай Зичи (рецензент — Л. Немет)	176
Райна, Миклош: Пал Синьей Мерше (рецензент — Э. Ибль)	177
Зименко В. М.: Советская портретная живопись (рецензент — Я. Добаи)	178
Барчаи, Енё: Художественная анатомия (рецензент — Д. Патаки)	179
Аради, Нора: О серии научно-популярных изданий по истории искусств	180
Вегвари, Лайош: Искусство в г. Сольнок (рецензент — Э. Кёрнер)	182

ДИСКУССИЯ

Прения по книге «Памятники города Шопрон и его окрестностей»	186
--	-----

Отмеченные знаком * статьи опубликованы в переводе в 1 номере Acta Historiae Artium 1954 г.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Andor Pigler</i> : L'art protégé. Données iconographiques sur l'histoire des académies des beaux-arts	3
<i>Géza Entz</i> : L'église — de l'époque romane — de Harina (Herina)	20
<i>Edith Sz. Lajta</i> : L'iconographie de «La famille de Sainte Anne» - exemple caractéristique de la laïcisation de l'art du moyen âge tardif.....	34
* <i>Klára Garas</i> : Quelques problèmes des débuts de la peinture néerlandaise	49
* <i>Andor Pigler</i> : Remarques sur l'article de Klára Garas	70
<i>Iván Fenyő</i> : Une oeuvre inconnue de Lucas Cranach	72
<i>László Vargha</i> : Le caractère classicisant de l'architecture populaire de Nagyikunág	81
<i>Gyula Soós</i> : La sculpture historique hongroise au XIX ^e siècle	92

RECHERCHES

<i>Emese Nagy</i> : L'origine du sarcophage du roi Étienne, de Székesfehérvár.....	101
<i>Mme Vilmos Bertalan</i> : Plats de majolique de Faenza, provenant des fouilles de Budavár... 106	
<i>Pál Voit</i> : Études sur l'histoire de la céramique hongroise I.	113
<i>Marianne H. Takács</i> : Le château de Pácin.....	123
* <i>Mme Katona, née Ágnes Czobor</i> : Peintures inconnues de Sebastiano Ricci	130
<i>Ervin Ybl</i> : Une chapelle style Bernini à Paris..	138
<i>Rudolf Bedő</i> : Portraits et autres représentations d'Alexandra Pavlovna en Hongrie	140
<i>Béla Bacher</i> : Verechtchaguine et la critique d'art contemporaine hongroise	148

VIE ARTISTIQUE

<i>Ferenc Redő</i> : La IV ^e Exposition Hongroise des arts plastiques	160
--	-----

REVUE DES LIVRES

<i>Gyula Moravcsik</i> : Byzance et les Hongrois (compte rendu par Zoltán Kádár)	172
<i>Dezső Dercsényi</i> : Les monuments historiques de Visegrád (compte rendu par Kálmán Lux) ...	173
<i>Endre Gábor—Gábor Ö. Pogány</i> : Sculpture hongroise (compte rendu par Gyula Soós)	174
<i>Lajos Vayer</i> : Rembrandt (compte rendu par Andor Pigler).....	174
<i>György Kardos</i> : L'architecture classicisante hongroise (compte rendu par Virgil Borbíró).....	175
<i>Jenő Rados</i> : Les traditions de l'architecture classicisante hongroise	175
<i>Anna Zádor</i> : La situation sociale des maîtres de l'architecture classicisante hongroise (compte rendu par Virgil Borbíró)	175
<i>László Bényi—Magdolna B. Supka</i> : Mihály Zichy (compte rendu par Lajos Németh)	176
<i>Miklós Rajnai</i> : Pál Szinyei Merse (compte rendu par Ervin Ybl).....	177
<i>V. M. Zimenko</i> : L'art du portrait dans la peinture soviétique (compte rendu par János Dobai)... 178	
<i>Jenő Barcsay</i> : Anatomie artistique (compte rendu par Dénes Pataky)	179
<i>Nóra Aradi</i> : Sur la collection «Bibliothèque d'histoire de l'art»	180
<i>Lajos Végvári</i> : L'art de Szolnok (compte rendu par Éva Körner)	182

DISCUSSION

Sur le livre intitulé : Monuments historiques de Sopron et de ses environs	186
--	-----

N. B. Les articles marqués par un astérisque(*) paraîtront *in extenso* dans les : Acta Historiae Artium N° 1, 1954.

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT TUDOMÁNYOS
FOLYÓIRATA

1954.

2. SZÁM



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1954

FŐSZERKESZTŐ:

FÜLEP LAJOS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:

GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:

DERCSÉNYI DEZSŐ

FELELŐS KIADÓ:

AKADÉMIAI KIADÓ IGAZGATÓJA

KIADÓHIVATAL:

BUDAPEST, V., ALKOTMÁNY-U. 21. TELEFON: 111-010

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

ÉVENKÉNT 2 FÜZETBEN, 320 NAGYFORMÁTUMÚ (A/4) OLDALON JELENIK MEG
ELŐFIZETÉSI ÁRA 1 ÉVRE 100 FORINT

MEGRENDELHETŐ AZ AKADÉMIAI KIADÓNÁL, BUDAPEST, V., ALKOTMÁNY-U. 21.
BANKSZÁMLA: 04.878.111-48. TELEFON: 111-010

ÖSSZEVONT SZÁMOZÁSÚ FÜZETEK MEGJELENÉSE MIATT
AJÁNLATOS AZ ÉVI ELŐFIZETÉSI DÍJAT EGYÖSSZEGBEN BEFIZETNI

Ma általában a legkésőbbi Leonardo-rajzok közé sorolják azt a windsori lapot (no. 12 581), amely »Nimfa« vagy »Táncosnő« címmel szokott szerepelni, de amelynek közelebbi témáját eddig nem sikerült megállapítani (1. kép.). Ugyanakkor számontartják azt a szembe-
tűnő sajátságát is, amelynek alapján régebben korainak tartották: mily szokatlan mérvben kapcsolódik a firenzei Quattrocento-hagymányhoz, főként Botticellihez.¹ Ám amit az idősebb mesternek köszönhet, csöppet sem látszik önkéntelenül elfogadottnak: inkább mintegy szép idézetként veszi át. Fölénye nyilvánvaló: csak arra kell utalnunk, milyen röpkén, milyen kevés eszközzel, s mégis milyen tökéletes biztonsággal érezteti az alak közül a tájat s a légkört. Sőt, az alig jelzettombok szinte hullámszerűen, s úgy tűnik, sus-
torognak a szélben, amely a sudár nőalak ruháját és dús angyalhaját olyan melodikusan lebegtet. Nagyon hangsúlyozott a büszke testtartás, ellentétben azzal, amit Leonardo a Trattato della Pitturában nőalakok ábrázolásánál előír:² nem megadó alázatot, inkább fejedelmi rangot éreztet. Páratlan gráciát is, a test íjként megfeszülő, zavartalan tisztaságú ívével s a hát nyaktól sarakig egyváltéban hullámszerű vonalával. Méltatói kiemelik jelenésszerű voltát s azt, hogy a mosoly és a távolálló szemek pillantása mennyire nem evilági. Bő leple nemcsak a szélfúvástól csapódik hátra, hanem követi az alak könnyed mozdulatát is: szinte összezárt lábbal, a táncmozdulat folyékonyásával perdült meg, hogy sokatmondón ráknézve hátramutasson. A mutatógesztus, amely épp oly rejtélyesnek látszik, mint amilyen határozott, s Leonardónak olyan sajátos kifejező eszköze, egyébként mindig a jobbkez feladata, — így a korai Szent János-rajzon, a Szűz és az Egyszarvú-rajzon, az Adoration (a fa mellett álló angyalnál) a Sziklás Madonna angyalánál, az Utolsó vacsora Szent Tamásánál, pálcával is nyomtatékosabbá téve a lovasszobor-tervek egy részén, a Louvre-beli Szent Jánoson, a leonardeszk »Bacchuson« — míg itt a jobbkez a mellen pihen, könyökkel fogva fel a ruha csücskét. Tartása, amely Quattrocento-konvenció, megfelel a windsori kéztanulmány (no. 12558) és a Verrocchio köréből való »Primulás mellszobor« virágbokrétát tartó kezének. Ha az elmosódott barnás-fekete krétarajz reprodukcióin nem is vehető ki világosan, van-e a jobbkezben bokréta, Leonardo szándékában szerepelhetett a motívum, amely tárgyi indokát adná, miért bízta a mutatógesztust a balkézre. — A gesztust eredetileg meredekebbnek és közelebbre mutatónak szánta (nyoma a rajzon világosan kivehető); talán a patakra irányult, amely a kép bal sarkában kis vízesést vet, és elkerítve tőlünk a jelenést, jobbról hátrakanyarodik a ligeten át. A végleges változaton magasabbra: a liget lombjaira mutat, vagy valamire azok mögött

vagy fölött; arrafelé, amerről a szél fúj — de vonatkozhat e mutatógesztus akár az egész tájra, amelynek a büszke látomás mintha úrnője, »nimfája« lenne.

Ez a táj pedig tisztalevegőjű, magaslati, amelyet Leonardo szeretett. Az alak háta s a baloldali facsoport közt hegycsúcsra nyílik kilátás; alig észrevehető dekoratív-hangulati elem a lap alsó szélén, a patak tiszta vizében fürdő fűcsomó.

A tájkép előadásmódja nem áll távol az alpesi záport ábrázoló windsori vörös krétarajztól. (no. 12409;



1. Leonardo da Vinci: Matelda. Krétarajz. Windsor, Királyi Gyűjtemény.

Clark szerint 1503 körül)³ — A nőalak legközelebbi analógiáival viszont a három táncosnőt ábrázoló gyönyörű velencei lapon találkozunk (Accademia; no. 233) (2. kép),



2. Leonardo da Vinci: Három táncosnő. Tollrajz. — Velence, Akadémia.

nemcsak az ideálkosztüm és az itt is számontartott Botticelli-hangulat révén,⁴ hanem mert Leonardo, ezúttal a tollrajz eszközével itt is hasonló ábrázolási problémát vet fel és ugyanazt az effektust éri el, — »l'effetto di moto atmosferico«, ahogy L. Venturi írja, aki a két lapot ezen az alapon idézi együtt.⁵ A technikainál fontosabb különbség, hogy míg a windsori rajz önálló s a maga módján befejezett, a velencei lap, amely környezetet nem érzékeltet, inkább »előkészítő« jellegű, jóllehet a motívum egybeült Leonardo rajz-oeuvre-jében nem fordul elő.⁶ Témáját éppúgy nem derítették ki, akár a »Nimfa«-ét.

A windsori rajz olyan pretenciózus, hogy nyilvánvalóan szöveg tartozik hozzá. Dantet olvasva arra a meggyőződésre jutottam, hogy ez a szöveg a Purgatorio XXVIII. éneke. — Miután megmászta a Tisztulás Hegyének utolsó lépcsőfokát s megszabadult a bűnök terhétől, Dante — Vergilius és Statius kíséretében — egy üde ligeten halad át; egyenletes keleti szellő zúgatja a lombokat. Egyszerre patak szegi útját; annak túlsó partján egy szép hölgy szedi dalolva a virágot. Dante kérésére — »jőjj, közelítsd meg közelébb e partot, — hogy dalodat jobban megértsem«. . . :

»Mint a táncosnő megperdül helyében,
habár sarkához simulván a sarka,
a lábaival alig billen éppen,
úgy fordult ő e piros-sárga, tarka

52

virágok fölött felém, nemkülönben,
mint szűz leányka, szemét földre tartva. . .

S hol már a fű a folyó szép vizének
fürdejében fürdik, szemembe villant
ajándékával szeme szent tüzének

61

Igy állt ott túl s ajka mosolyra nyílt,
kezebe egyre több színt gyűjtögetve,
abból, mi útján vetetlen kinyílt.

67

Három lépés volt köztünk az erecske. . . .⁷

A szöveg megmagyarázza a botticellis zárt-sarkú állást és a táncos félfordulatot, a mosolyt, a szelet, a patakot, oly apró részletekig, mint a vízben fürdő fücsomó. A virágszedő hölgy : Matelda, Canossa úrnője, aki a pápa és a császár küzdelmében döntő módon segítette meg az Egyházat; a költeményben történelmi személyből a Vita Activa példaképévé lép elő. Legalábbis így értelmezi a Leonardo korában irányadó Landino-féle kommentár.⁸ Beatrice megjelenéséig Matelda veszi át Vergiliustól a vezetést, s most e szavakkal fordul a költőhöz :

»S te, ki előbb kérdéssel ostromoltál,
tárd föl ami előtted még csudás,
beszélni jöttem, bármit tudakolnál.«

82

Dante a vízről és a lombzúgásról kér magyarázatot (85—87). Matelda tudtára adja, hogy a hely, ahol állnak, a földi paradicsom, amelyet Isten a Purgatórium-hegy tetejére telepített, hogy az első emberpárt ne érje a földi párák ártalma.

... »Mivel pedig az egész levegőre
kiterjed a legalsó égi forgás,
(csak más erő s ellenszél meg ne törje,)
e magasságban, mely szabad toronylás
a lég közepén s hol a sűrű lombban
megtorlik a szél, örökös a mozgás.

... És tudni kell, hogy ez isteni réten,
ahol vagy, minden faj nő, száz gyümölcsnek
fája, melyet nem szednek más vidéken.
E víz, melyet látsz, nem ered a földnek
eréből, mely kimerül s melyet újra
légi párák lecsapódása tölt meg,
hanem forrásból, egyformán újulva. ...

Itt ennek neve: Léthe; túlra látszik
Eunoé; — s aki nem issza vizét
mindkettőnek, üdv arra nem sugárzik. »

— és végül, átfogva az egész tájat, szavait már
Dante antik védnökeihez is intézve:

»Poéták, akik hajdanán regéltek
az aranykorral s boldog életéről,
talán Parnasszust álmodák helyének.
Itt eredt fajunk szeplőtlen gyökérről,
itt van örök nyár valahány gyümölcsre,
itt foly a nektár, ismered hívről. »

Én hátranéztem, a két drága Bölcsre
s láttam, hogy arra szolgált ez a végső
pár szó, hogy ajkukat mosolyra költse. —
Majd visszavonta szememet a szép nő.⁹

A szöveg nyomatókai több helyütt is megkínájkák a mutatógesztust, s ez talán megérteti még Leonardo habozását is a gesztus irányának megrogzításánál: előbb a Léthe-patakra akart utalni, aztán döntött úgy, hogy a mutató átfogja az egész szélzúgatta ligetet; — az ég közelségét jelző szélzúgás valóban az ének legköltőibb, legmeglepőbb eleme. Ily módon a szöveg egész lényeges mondanivalóját össze tudta foglalni a rajzon, s azzal, hogy a mosolygó Mateldát egymagában s szemközt állította a közepre, sikerült megragadnia az utolsó sor csodálatos kirezgését is.

Annál érdekesebb, hogy a lapot Müller-Walde már megpróbálta összefüggésbe hozni Dante költeményével, nem ugyan a szövegből kiindulva, hanem



3. Botticelli: Találkozás Mateldával a Földi Paradicsomban. Részlet a Purg. XXVIII. énekének illusztrációjából. Tollrajz. — Berlin.



4. Találkozás Mateldával a Földi Paradicsomban.
(Purg. XXVIII.) Fametszet az 1487-es bresciai
Dante-kiadásból.



5. Találkozás Mateldával a Földi Paradicsomban.
Fametszet az 1491-es velencei Dante-kiadásból.

csupán a szembevetendő botticelleszk vonások alapján; sejtését azonban nem tudta elfogadhatóvá tenni.¹⁰ Berenson pedig, a British Museum-beli Fortuna-rajz kapcsán éppen a Purgatórium utolsó énekeihez készült Botticelli-illusztrációkra céloz, s a windsori »Nimfáról« ő is megjegyzi mellesleg, hogy olyan, mint Sandro Beatricéje.¹¹ A hivatkozott Botticelli-rajzokon sem szerepel Beatrice a windsori lapnak megfelelő helyzetben; a XXVIII. ének illusztrációján ellenben, ahol Beatrice még nem lép fel, viszontláthatjuk Leonardo »Nimfáját«. (3. kép) — Botticelli rajza, amely a hagyományos kontinuuáló előadásmódnak megfelelően, az ének egész foglalatát egy képen, közös táji környezetben ábrázolja, befejezetlen: a pataknak, amely a szélfúttá ligetet átszeli, csak alig kivehető fémvessző-alárajzoló-lása látszik. A szél, ellentmondón a szövegnek, Dante közeledésének irányából fúj; a főjelenet közepén Matelda magyarázata; figyelemreméltó, hogy kezéből elmaradt a virágsokor — (a virágszedő Matelda külön van ábrázolva a képmező jobb felén) — s jobbkezeének mutatógesztusa föl a lombokra irányul. (Hogy nem a kirajzolatlan fatörzshöz támaszkodik, ahogy első pillantásra gondolnánk, kiderül Dante hasonló újjtartásából, s abból, hogy a csak alárajzolt fatörzs az innesső parton áll.)

Leonardo rajzának csupán néhány járulékos eleme nem fér össze a betű szerinti szöveggel. Ilyen, ha a bokréta kérdését nyitva hagyjuk: hogy a patak tisztáson folyik, holott a szövegben az örök lombárnyéktól nem fér hozzá fény (XXVIII. 31—33, Botticelli rajza ebben korrekt), hogy, amint a vízesés jelzi, balról jobbra folyik (a szövegben fordítva: XXVIII. 25—27),¹² hogy a háttérben a ligetnél magasabbra emelkedő hegy-csúcs tűnik fel, míg a szöveg szerint a paradicsomkert maga már a hegytetőn helyezkedik el (XXVIII. 101), s végül, hogy a jobb háttérben mintha kis híd ívelődne: ezt a motívumot a szöveg nem indokolja. De ha a rajzot ellenpróbaképpen a képhagyománnyal szembesítjük, nagyobbrészt épp ezek az ellentmondások szólnak, amellyel, hogy Dante megfelelő részleténck illusztrációjával van dolgunk.

A Léthe-patak a következő énekekben is szerepel: a XXIX.-hez adott rajzon Botticellinél is tisztáson folyik. A Botticelli-féle kódexet megelőző ősnymtatványok (Brescia 1487; Velence 1491—93—97), nem művészi igényű, csak tartalmi összefoglalásnak szánt fametszet-vignettáin már a XXVIII. énekhez tartozó képen is tisztáson fut a patak. (4.—5. kép)¹³ Dante körülményes s éppen ezért nehezen realizálható irányadatait¹⁴ sem követi híven a képhagyomány: mind a miniatúrákon,¹⁵ mind a fametszeteken¹⁶ a vízfolyás iránya balról jobbra tart, mint Leonardonál; Botticelli jelzőmódja pedig csak a XXIX.—XXXI. énekekénél egyértelmű és korrekt. Az 1487-es bresciai Dante-kiadás illusztrációján találkozunk a liget lombjai fölé emelkedő hegymotívumával is; azt az elképzelést, hogy a tulajdonképpen csúcs a paradicsomkertnél még magasabbra emelkedik, s ennek tövéből fakad a Léthe-Eunoe közös forrása, a XXVIII. 12. sora és a XXXIII. 111. sorának az Alpokról vett hasonlata indokolhatta.¹⁷ A XXXIII. ének fametszetén (Brescia, 1487) a forrásnál valóban a végső csúcs alá érkeznek.

A Divina Commedia kéziratai, nyomtatott kiadásai nyilván érdekelték Leonardót,¹⁸ aki Botticellit, mint Dante illusztrátorát, legalábbis az 1481-es firenzei Dante-kiadás óta számontarthatta. (Sőt az előkészítésnek még Firenzében tanúja lehetett.) A képek ugyan, amelyeket állítólag Baldini metszett fába, csak az Infernót kísérik a XIX. énekig bezárólag. Botticelli abbahagyta a vállalkozást, mert Rómába távozott, hogy a Sistina kifestésében vegyen részt.

Az a sajátkezű Botticelli-féle rajzsorozat, amelyet részint Berlinben, részint a Vatikánban őriznek, s amely az Inf. II—VII., XIV. (elveszett) és a Par. XXXI. és XXXIII. (el nem készült) lapok kivételével egy-egy képet ad a költemény valamennyi énekéhez, 1492—97 közt keletkezett, s valószínűleg azért maradt befejezetlen, mert a megrendelő, Lorenzo di Pierfrancesco Medici eltávozott Firenzéből s szerepet vállalt a Savonarola-ellenes pártban, Botticelli viszont továbbra is kitartott a piagnonik mellett.¹⁹ Néhány kép a költemény elejéről gyarló módon színezett; a többi az előkészítés különböző fázisaiban maradt abba, s a fémvessző-vázlatot még a legszebbeken (ezek történetesen a Purg. utolsó énekeihez készültek) sem véglegesíti mindenütt toltal való átrajzolás.

Leonardo ezt a Dante-kódexet, ha nem Botticellinél, minden valószínűség szerint Lorenzo di Pierfrancescónál láthatta, akivel saját feljegyzése szerint kapcsolatban állt (1500—1503 közt).²⁰ Nem vitás, hogy Leonardo támaszkodott a Botticelli-példára; annál feltűnőbb az az elvi, felfogásbeli különbség, amely rajzát Botticelliétől egy korszakkal választja el. Nemcsak, hogy a régi kontinuáló előadással szakít, hanem még az innenső parti hagyományos alakokat — Dante-Vergilius-Statius csoportját is mellőzi. Így egyrészt sokkal hívebb az elsőszemélyben elmondott költeményhez, s az illusztrációnak új, szubjektív élményszerűséget ad: Mateldát Dante szemével látjuk.²¹ Másrészt azzal, hogy az alakot a hagyományos »rálátásos« tájból kiemeli s a táj építékét az ő javára változtatja meg, előnek s számunkra alighanem egyedül, tudja a jelenet szimbolikus mélységét adókvát módon szóhoz juttatni.

Csak hogy Botticelli lapjainak hátoldalára fel van írva egy-egy éneknyi szöveg, s a sorozat együtt teljes Dante-kódexet adott. Leonardo rajza ezzel szemben rokon azokkal a kései egyalakos kompozícióival, amelyeknek fő hatóeleme ugyanúgy a jelentős mosoly és a mutatógesztus: ilyen lehetett az utolsó firenzei korszakból származó »Angyal«,²² ilyen, ennek továbbképzése, a Louvre-beli félaialkos Szt. János,²³ valamint ugyanott az az utóbbi Bacchus-szá alakított egészalakos Szt. János, amelynek gondolatát maga Leonardo talán nem is fejlesztette tovább egy a windsori »Nimfa« fokán álló rajznál.²⁴ A Sacro Monte-i (Varese mellett) búcsújáróhely múzeumának rajzán az előtér megoldása is közel áll a Matelda-rajzhoz: ugyanaz a réteges-palás talaj, padkaszerű márgaszirttel s a szögletben a forrás vagy kis vízesés motívumával. Hasonló a talaj alakítása a londoni Szt. Anra-kartonon is.

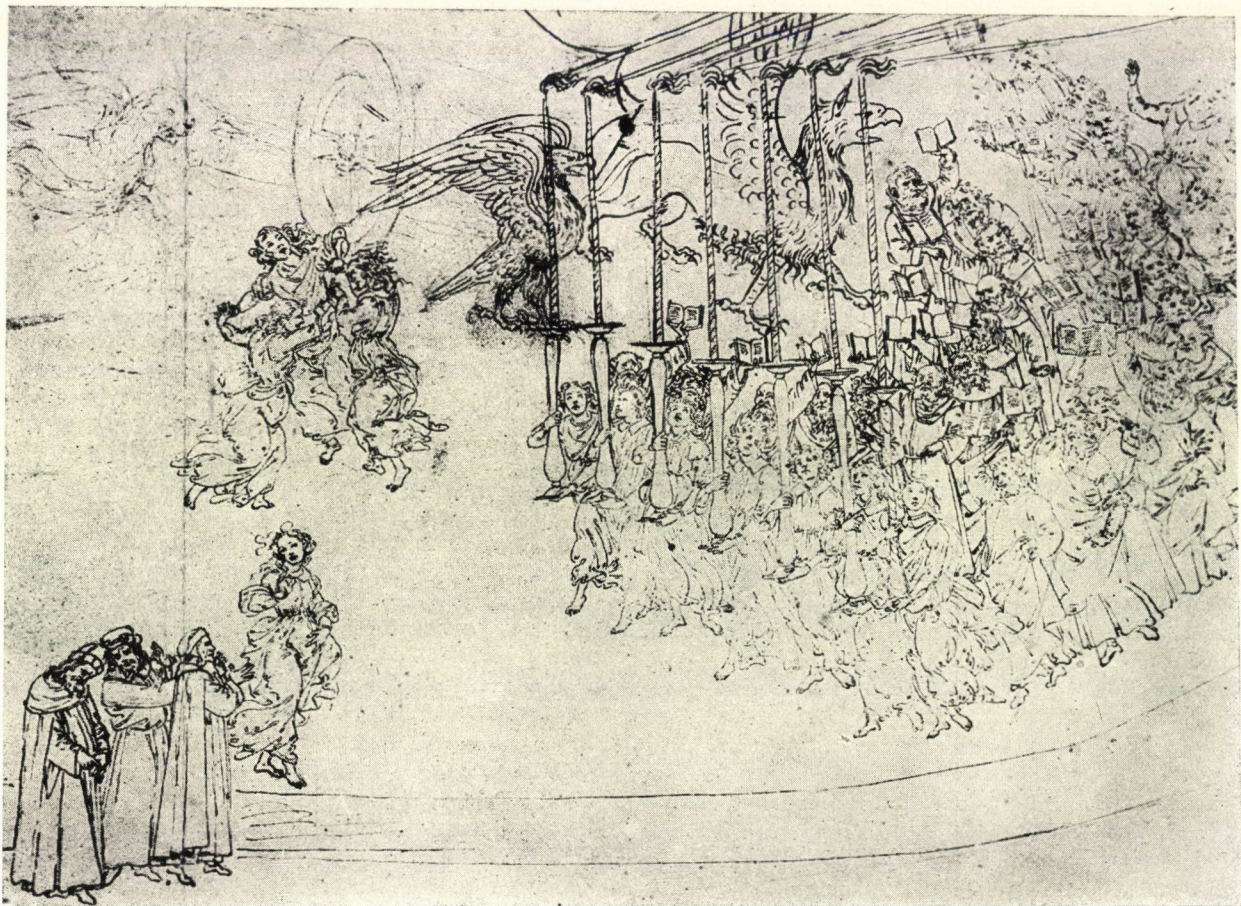
A »Nimfa« azonban, — nevezhetjük így, hiszen Mateldát maga Dante hasonlítta »magányos nimfához«²⁶ — a papír vízjele révén, lovasszobor-vázlatok (Trivulzio?) és egy sor parádés jelmez-rajznak tartott lap

társaságába tartozik. Előbbiek miatt datálja Clark 1512 tájára, de tartalmilag csak feuntartással sorolja az utóbbiakhoz.²⁷ El kell döntenie tehát, önálló lap-e a Matelda-rajz, vagy tagja valamely sorozatnak, s ha igen, mifélének?

Ismeretes, hogy 1490 januárjában Milánóban Leonardo volt a rendezője egy »Festa del Paradiso« című udvari ünnepségnek: a színelőadás verseit Bellincioni költötte.²⁸ Legtöbbször ezzel az ünnepséggel hozták kapcsolatba a Matelda-lapot s egész »jelmez« társaságát, bár a szövegben, amennyire tudom, nincsen olyan mozzanat, amely a rajzok bármelyikére is határozottan vonatkoztatható volna; nem szólva a kronológiai nehézségről, a szóbanforgó lapoknak a 90-es éveket messze meghaladó stílusfokáról. — Azt sem tartom elképzelhetőnek, hogy a Dante-jelenet *egyszersmind* jelmez-tanulmányul is szolgálhatott volna: Matelda ruhája a Quattrocento antik ízlésű ideálkosztümje, álomszerű lebegésben; s Popp helyesen jegyzi meg, hogy Leonardo tényleges kosztümtervein egyes darabok: kabátka, mellény, nadrág, kalap a téma.²⁹

Annyi mégis bizonyos, hogy az udvari allegorizálás gondolatkörébe semmi sem illik jobban, mint a »Földi Paradicsom« megjelenítése; — bár a renaissance idején Dantét visszajára fordítva, inkább adtak igazat az antik költőknek, akik »Parnasszust álmodák helyének«. A renaissance fejedelmek életkeretét, udvaruk exkluzív szféráját szokás volt »földi paradicsomnak« aposztrofálni, s ebben a lovagi kultúra eleme élt tovább. Kifejeződött ez az ideál a művészeknek adott programban is: kivált nyaralópaloták építésénél, studiók kiképzésénél: elég Isabella d'Este mantovai studio'jának képciklusára utalni, amelynek fő ékessége Mantegna (jelenleg Louvre-beli) »Parnasszus«-a volt.³¹ Isabella d'Este egy leveléből tudjuk, hogy a sorozat folytatásával 1501-ben Leonardót szerette volna megbízni, s a tárgy megválasztását is rábízta volna.³² Leonardo, ismételt érdeklődésére, üzent, hogy már »megkezdte, amit neki szánt«.³³ A továbbiakról annyit tudunk, hogy legalábbis 1504 előtt *festményt* biztosan nem küldött Mantovába: Isabella ezután már meghatározott témájú képet — Madonna-t vagy »Tizenkétéves Jézust a templomban« — kívánt tőle.³⁴ Rajzokat Leonardo is — akár Michelangelo — adott alkalmilag ajándékba. Így a »Neptunust« — amelynek előkészítő vázlata maradt fenn, Antonio Segninek, a művelt firenzei pénzembernek (aki egyébként Botticelli Calomniájának megrendelője volt).³⁵ A Matelda-lap, ha ugyan ebbe a kategóriába tartozik, inkább fejedelmi személyhez illő. A Parnasszus mellé a Földi Paradicsom, közepében a politikai erényt, a Vita Activát megtestesítő grófnővel:³⁶ olyan gondolat, amely számíthatott Mantova úrnőjének tetszésére, annál is inkább, mivel a történeti Matelda (1046—1115), Isabella d'Este hajdani elődje, Mantova grófnője is volt.³⁷

Mire s kinek szánta végül Leonardo a windsori lapot, csak találgathatunk. Mint krétarajz, nem könyvbe való: ilyen célra miniatúra, vagy legalábbis tollrajz kellett. Abból, hogy az érlelődő egyalakos festmények gondolatai visszahatóttak a Matelda-jelenet fogalmazására, nem következik, hogy önálló festmény tervének kellene tartani. Leginkább még mindig olyanféle »egyalakos« rajzok sorába illik, amelyenkből mai társasága



6. Botticelli: Tollrajz a Purg. XXIX. énekéhez. — Berlin.

áll. De az is kérdés, vajjon valóban *egyalakos kompozíció*-e a Matelda-jelenet s ha Dante alakja a képmezőből kimaradt, nem szerepelt-e valamely átfogóbb tervnek megfelelően másutt? Egyelőre tehát azt kell megvizsgálunk, hogy a rajz Botticellin túlmenő elemeiből mennyi származhatott még a könyvillusztálásból?

A mintegy nyolcvan illuminált Dante-kódex túlnyomólag csak a könyvet dekoráló figurákkal van ellátva; explikatív jellegű ábrákkal csak igen kevés és olyan, amely a szöveget valóban végigillusztálja, — nemcsak az énekek címképeivel, hanem helyenkint jelenségek bontva — s még hozzá befejezettek is tekinthető, egyetlen egy: — ez a Cod. Vat. Urb. Lat. 365. kézirat.³⁸ Botticellié mellett a quattrocentóbeli Dante-illusztálás legjelentősebb emléke: Federigo da Montefeltre számára készült, — illusztrálását az 1470-es években a ferrarai iskola kitűnő miniaturafestői kezdték meg,³⁹ 1482-ben azonban a herceg halálával a munka abba maradt. Egy Federigo utóda, I. Guidobaldo alatt készült leltár a befejezetlen s ezért bekötetlen könyvek közt említi.⁴⁰ 1658-ban került a Vatikánba; kötését XI. Ince pápa címere díszíti (1700—1722), s talán az illusztrálását is ez időtájt, a XVIII. sz. elején folytatták, — fejezték be.⁴¹ A Quattrocento-mesterek utolsó képe a Purg. XXV. énekét illusztrálja (Dante feljut a VII. körbe; fol. 169.).⁴² A fol. 171. képe már epigonkéztől való.

A rajz azonban itt is a régi ferrarai mestereké, csak a színezés új: ugyanígy a következő miniaturán⁴³ Az első önálló új kompozíció a Purg. XXVIII. énekéhez készült. Federigo halála óta tehát ezzel a képpel kellett először megpróbálkoznia annak, aki a kézirat illusztrálását folytatni akarta.

Semmi adatunk sincs arra, hogy Leonardónak a kódex örökösével, I. Guidobaldo herceggel vagy annak utódával, Francesco Maria della Rovere-vel kapcsolata lett volna. Leonardo pártfogójának, Giulio de Medicinek fivére, Lorenzo 1516. aug. 18-án lett urbinói herceg, de a hercegséget csak hosszú háborúskodás után foglalta el. Leonardo már 1516 őszén átkelhetett az Alpokon és 1517 tavaszától Amboiseban lakott haláláig.

Mégis bizonyos, hogy volt alkalma hozzáférni az urbinói kódexhez. Cesare Borgia 1502. június 21-én elfoglalta Urbinót; Guidobaldo előző éjjel, éjjel előtt menekült és semmit sem tudott magával vinni. Az óriási értéket képviselő könyvtár — az akkori Itália egyik legpazarabbja — a palotában maradt.⁴⁴ Leonardo, mint Cesare hadimélnöke, még júniusban érkezhetett Urbinóba; úgy látszik ekkor és itt találkozott Macchiavellivel. Lerajzolta a palota lépcsőházát, az erődöt, egy oszlopot, egy galambdúcot;⁴⁵ ez utóbbi rajz 1502. július 30-áról kelt. Augusztus 1-én Pesarában van és az ottani könyvtárról tesz bejegyzést naplójába.⁴⁶

Aug. 10. és szept. 6. közt Cesenában időzik; Urbinóba többé nem tér vissza; a várost még ugyanez év októberében Guidobaldo visszafoglalja.⁴⁷

Leonardót 1504 márciusában ismét Firenzében találjuk; megválva Cesaretől, ez év őszén már az Anghiari-i Csata kartonján dolgozik. Az »I.« kézirát, amely romagnai útján zsebkönyvéül szolgált, arról vall, hogy volt ideje könyvekkel foglalkozni.

Mivel nem képzelhető, hogy Cesarenak, aki július folyamán még Leonardo előtt elhagyta Urbinót, s még a könyvtár megdézsmálását sem tudta megakadályozni, ilyesmire lett volna gondja, nem valószínű, hogy Leonardót a Dante-kódex illusztrálásának folytatásával bárki megbízta volna. Elképzelhető azonban, hogy saját kedvére próbát tett vele. A kódexet lapozva a ferrarai mesterek stílusát szögletesnek, fanyarnak és kissé gyermetegnek ítélhette; de találhatott a miniaturákon olyasmit, amit Botticellinél nyilván hiányolt: levegős, meggyőző, változatos, érdekes tájképi háttereket,⁴⁸ »modern« jelenetezést, kevés nagy alakkal és fontos kísérletet a kontinuáló előadásmód kikiűzőbölésére.⁴⁹ Ezért csalódottan állhatott meg az üresen maradt képmező láttán a költemény fordulópontjánál, a Purgatorio XXVIII. énekénél, ahol Dante annyi kín és szenvedély megidézése után először üt meg felszabadult,

boldog hangokat, és a jelenet üdesége képbe kívánczik; — hiszen a Purgatorio utolsó énekei ihlették Botticellit is a sorozat legfinomabb rajzaira.

Ákár Urbinóból eredt a gondolat, akár már korábban is foglalkozott Leonardo a Dante-témával, a Mateldarajz kidolgozására hihetőleg Firenzében került sor, ahol hozzáférhetett Botticelli művéhez. Az, amit a hozzá és Botticellihez képest törpe ferrarai mesterek felvetettek: a romantikus tájkép és a drámai tömörítés szövegillusztráción — Firenzében a legjobb szakmai miniatúrafestőktől, Attavante reprezentatív irányától is idegen volt.

De folytatta-e vajon Leonardo, amire vállalkozott? Ha a soronkövetkező Botticelli-lapot vesszük szemügyre (6. kép), azt felelhetjük: folytatta. — Ezen is találkozzunk Mateldával, aki ezúttal szembefordulva áll a túlsó parton, s ruháját is ugyanúgy balfelé fűjja a szél, mint Leonardo rajzán. Amit Dantééknak magyaráz: az Egyház diadalkocsijával közelgő menet jelenése. A kocsí jobbkereke felől — a lapon Matelda fölött — három nőalak táncol körbefogódzva: ruhájuk ugyanolyan antikszabású ideálkosztüm, amelyet Matelda is visel. A balszélsőnek, amely a másik kettővel szembe fordul, tükröképszerű megfelelőjét Leonardo velencei tollrajzán látjuk viszont. Alig lehet kétséges, hogy



7. Leonardo da Vinci: Vázlatlap. Kréta- és tollrajz. — Windsor, Királyi gyűjtemény.



8. Leonardo da Vinci: Lépcő ifjú. Kréta- és ecsetrajz. Windsor, Királyi gyűjtemény



9. Leonardo da Vinci: Lovas. Tollrajz. Windsor, Királyi gyűjtemény

Leonardo rajza is ugyane jelenethez készült: a különbség csak annyi, hogy míg Botticelli a Purg. XXIX. 121–122. soroknak megfelelően — »tre donne in giro dalla dextra rotta — venien danzando« —⁵⁰ körtáncot rajzol, addig Leonardo, »vázlatszerűbben«, kettőt ábrázol összefogódzva, a harmadik, aki a bal felső sarokban előttük lejt, a jobbszélső mozdulat-motívumának alig módosított ismétlése. Ez a felbontott csoportosítás azonban nem a vázlat szeszélyéből adódik, hanem pontosan megfelel a Dante-szöveg folytatásának, s annak, ahogy azt a Leonardo idejében mérvadó Landino-kommentár értelmezi. A táncosnők ugyanis a három teológiai erény — a hit-remény-szeretet — megszemélyesítői (a szövegben fehér-zöld-piros színükről ismerhetők fel) a tánc pedig nem egyszerűen körtánc, hanem annál bonyolultabb:

*S majd a fehér volt a csoport vezére,
majd a piros: s a többi hol szökellt,
hol lassan lendült annak énekére.*⁵¹

»Ezt azért írja« — jegyzi meg a kommentátor — »mert olykor a hit az, mely bennünk a szeretetet s a reményt szüli, olykor meg a szeretet szüli a hitet s a reményt. Ámde a remény sohasem jár előtte a hitnek s a szeretetnek; s csak ennek, a szeretetnek énekére

járják amazok hol lassun, hol szaporán. Ami nem jelent semmit egyebet, mint hogy annyira megy a hit és annyira megy a remény, amennyire a szeretet hajta őket.⁵² A velencei lapon is a Hit lehet az előtáncos (v. ö. Purg. XXIX. 127) míg a középső, akinek az arcát látni, az éneklő Szeretet. A két szélső csaknem azonos mozgásmotívuma utalhat arra, hogy egy dal ütemére lejtjenek.⁵³ (2. kép.)

Ilyen elvont témák megjelenítése, allegóriák kieszelése, s azok a bonyolult vonatkozások, amelyekkel az egykori tudósítás Leonardo Szt. Anna-kompozícióját leírja⁵⁴ (s a leírás tenorja nagyon közel áll a Landino-idézetéhez), valóban nem eshettek távol a festő szándékától. Az, hogy éppen a Dante-témát ilyen differenciáltan tudja megjeleníteni, összhangban áll azzal az ismert anekdótával, amelyben Leonardo Michelangelóval együtt szerepel, mint Dante rejtett értelmű verseinek kiváló ismerője: A Palazzo Spini előtt társalgó művelt férfiak odahívják az arra haladó Leonardót, hogy némely nehéz sorokat magyarázzon meg nekik. Ő meglátva, hogy Michelangelo is véletlenül éppen arra jár, elhárítja a kérést és Michelangelóhoz utasítja őket.⁵⁵ Nem vitás, hogy Leonardo Dante-olvasottsága alapos volt; írásából Solmi összegyűjtötte a Dante-vonatkozású helyeket.^{56a} Az anekdóta érdekességét fokozza az a tudósítás, amely

szerint Michelangelo a Landino-komentáros Dante-kiadás egy szélesmargójú példányát végigillusztrálta lapszéli tollrajzokkal.⁵⁶

Természetesen a bonyolult szimbolikában, a finom dogmatikai megkülönböztetésekben ma már nem találunk semmi örömet. Annál többet a módban, abban az értelemről sugárzó szépségben, ahogy s amellyel Leonardo még az ilyen tartalmaknak is tagolt és nemes formát ad.

Általában elfogadják, hogy a velencei rajz 1503 körül keletkezett. Úgy látszik, ez év márciusától Leonardo folyamatosan Firenzében lakott.⁵⁷ — Mivel Lorenzo di Pierfrancesco Botticellitől már nem remélhette a Dante-kódex befejezését, szobakerülhetett, hogy Leonardo (akinek a kódex használatát nyilván megengedte), tudna különbet is produkálni. S mert a miniatura-technikában járatan Botticelli a színezéssel kudarcot vallott, Leonardónak volt gondja arra, hogy megmutassa, milyen festői hatásokra képes a pusztá rajz sfumátos kezelésével. — Egyébként 1503 áprilisa folyamán kapcsolatot tartott Attavantéval, a miniatúrafestővel, ha lehet abból következtetni, hogy 40 napra 6 arany dukátot adott neki kölcsön.⁵⁸ — Lorenzo di Pierfrancesco viszont 1503. május 20-án meghalt, s nincs adat arra, hogy örököseivel, Pierfrancescóval Leonardónak kapcsolata lett volna.⁵⁹ Ha a Dante-téma feldolgozásával olyan lépésekben haladt, ahogy a két összetartozó lap mutatja, semmiképp sem végezhetett két hónap alatt a költemény nagyobbik felével. De eleve megdolandó, mennyire nem fér össze mindazzal, amit Leonardo egyéniségéről tudunk, hogy ennyire kötött programot akár eddig a pontig is rendszeresen hajtott volna végre. A két lap eltér anyag, technika, méret és igény dolgában; az sem valószínű, hogy a szövegsorrendben előbbrevaló Matelda-lap készült volna előbb.⁶⁰ Ez ismét vagy amellest szól, hogy Leonardo a lapot másnak, más célra készíthette (ahogy fentebb felvetettem) vagy — tekintetbevéve, hogy a rajz hagyatékában maradt — saját céljára, műtermi mutogatnivalónak fejlesztette ilyen magas fokig.

Mindenesetre körül kell néznünk, van-e *előzménye* is a két összetartozó lapnak Leonardo rajzoeuvréjében?

A már hivatkozott, Vasari-említette »Angyal« Windsorban levő kréta-vázlata (Berenson No. 1227). (7. kép) voltaképpen sikertelen változata a Matelda típusának;⁶¹ mosolya is innen ismerős. Ugyanezen a lapon lovasvázlatokat is látunk, amelyek az Anghiari-i csatával kapcsolatosak,⁶² a jobb alsó sarokban pedig egy lépő alakot, aki kicsiben és ruhátlanul pontosan megfelel a windsori »jelmez-rajzok« pompás ifjúalakjának (8. kép). Miután az eddig előadottak, a csatavázlatokkal és a Vasari szerint Firenzében keletkezett »Angyallal« való együtt-szereplése a Matelda-rajzot inkább kötik Firenzéhez, mint Milánóhoz, a lépő ifjúalak feltűnése ugyanezen a lapon⁶³ legalábbis megengedi a gyanút, hogy a »jelmezesek« közül több is, ha nem valamennyi, ugyancsak Firenzében keletkezett. A vízjel egyezése és a lovasszobor-tervek szomszédsága még akkor sem perdöntő, ha bizonyosra vesszük, hogy a Trivulzio-émlék vázlatai csak Milánóban keletkezhetek, hiszen Leonardo, aki vázlatait magával vitte,

felhasználhatta ugyanegy tétel papiros egyik részét Firenzében, másik részét Milánóban.

S valóban: a *tölbi* rajzon csupa jelmezzel van dolgunk? — A csoport nem egyöntetű: egyet máris kiemelhetünk belőle — s éppen a látszólag legszínesebbet. Ez egy drapériás férfialak, fantasztikus, pántosfonatos díszítésű fővegben⁶⁴; vörös és kistrészben fekete krétarajz, vöröses tónusú papíron. (10. kép) Berenson leírása szerint az ábrázolás: »Színész tragikus pózban«⁶⁵ — s ha azonnal érezzük is a cím anakronisztikus voltát, el kell ismernünk, hogy első benyomásunkat híven adja vissza. A beburkolódzás és a félfordulat talán emlékeztet antik színész-szobrocskákra — de mennyire ment azok törpeségétől! Hallatlanul tömör és drámai azáltal is, hogy a kéz rejtve lévén, a kifejezés az arcra összpontosul. S a szembeforduló, fölszegett fej alulról fölfelé sütő pillantása még Leonardo drámai művészetében is a ritka csúcspontok közé tartozik, olyan meghökkentően grandiózus. Figyelő tekinteté-



10. Leonardo da Vinci : Dante. Vöröskrétarajz. Windsor, Királyi gyűjtemény

nek heroikus komolyságát csak akkor érezhetjük meg, ha nem úgy nézzük, mint valamely közönséges, jelmezes komédiását, — csak akkor, ha mint olyan emberét, aki megjárta a poklok minden borzalmát: ahol a sóhajok szüntelen mennydörgéssé sűrűsödnek — és a Tisztító-tűzet is: »Mikor benn voltam, megolvadt üvegbe ugorni enyhülés lett volna nekem«. — Az arc ezt fejezi ki; a szigorú szemek pedig roppantul összeszedett figyelmet. Mint aki látomást lát, — vagy méginkább: mint a süket, aki csak a száj mozgásából ért s azt lesi feszülten. — S ha közelebről nézzük meg ezt a már nem fiatal arcot — a mélyen s közel ülő szemeket, a legörbedő, hosszas orrot, a hullámos felsőajkat s különösen a lebiggyedő, táskás szájsarkot — megismerjük az Isteni Színjáték költőjét. Szemből szokatlan, igaz: profilból szoktuk meg; de ikonográfiájának elengedhetetlen tartozéka, a homlokot alacsonyan, egyenes vonallal metsző sapka, s annak a fül mellett lecsüngő kötője kétségtelenné teszi az ábrázolt kilétét. Furcsasága — alighanem az egyedüli ok, amiért eddig nem ismerték fel — a fantasztikus, pápai tiarára emlékeztető fejdísz, amelyet a sapka fölött visel; s még efölött valamely harmadik, koronának vagy koszorúnak indult, hármas bóbítáféle formáit próbálgatják laza, elmosott vonalak.

Akik ismerik a Divina Commediát, emlékezhetnek arra, hogy a Purgatorio XXVII. éneke végén, kilépve a Tisztító-tűzből, Vergilius nem vezeti tovább Dantét:

*»Az örök tüzet s az időlegesset
láttad fiám — szólt — »s most olyan helyen vagy,
melyen túl nincs mód, hogy látó lehessenek.
Eddig hozott erőm és érdemem nagy*



11. Leonardo da Vinci: Tanulmányok az Anghiari Csatahoz. Részlet. Tollrajz. — Windsor, Királyi gyűjtemény

*gonddal; most vágyad kell már, hogy vezessen,
mely minden szorost s hágót odalenn hagy.*⁶⁶

Utolsó szavaiban pedig meg is koronázza Dantét a világi és a vallási hatáskör szimbólumaival: a koronával és a püspöksüveggel:

*»Ne várd, hogy szóljak, intsek már tenéked:
lelked szabad már, ép és egyre tisztább:
nem azt követni vétek volna, vétek:
rád teszem hát a Koronát s a Mitrát!*⁶⁷

Botticellinél a XXVII. ének zárójelenetén Vergilius egyszerű levélkoszorút tesz Dante fejére. Leonardo koronás-mitrás Danteja azonban ismét egyalakos lap, és Vergilius nem szerepel rajta. Éppúgy a végsorhoz kapcsolódva foglalja össze a XXVII. ének lényegét, ahogy a Matelda-rajz a XXVIII.-ét; valójában még ennél is többet foglal össze, mert mintegy átvéve a szót a szövegtől, a XXVIII. énekre is vonatkozik. A látomány ugyanis, amelyre a költő tekintetét szegződik, — akinek szavait issza: Matelda. A jelenetet Leonardo két egymásután kézbevehető lapra osztotta. Ha egymás mellé rakjuk őket, a baloldalin áll Dante, mintegy a patak balpartján (ez így szöveghű), s a patak csak azért nem szerepel a képen, mert az alak premier plan-ban lévén, maga sem fér teljes hosszában a lapra; kicsivel térd alatt elmetsződik. — A jobbfelel —: jobbparton — áll Matelda, mélyebbre tolva a képmezőbe; mondjuk, három lépésnyire. A méretben is összeillő két lap illetén összetartozását meglepő módon igazolni látszik a régi számozás is, amely valószínűleg Pompeo Leonitól származik.⁶⁸ Mivel a rajzok Leonardo örököse, Melzi révén kerültek a Leoniakhoz, a számozás legalább helyenkint még a lapok hagyatékbeli sorrendjét rögzítheti. A Dante-rajz a 215., a Matelda a 216. számot viseli: a lapok felismeretlenségül együttmaradtak Leonardo napjai óta.

Méltatni azt, amit a windsori rajz a Dante-ikonográfia szempontjából jelent, — eredetiségét például az alig korábbi Signorelli-féle vagy az alig későbbi Raffaelféle ideálportréval szemben, — azt a szellemi koncentrációt és a fogalmazásnak azt a fenségét, amely benne megnyilvánul, túlmegy a tanulmány keretein.

A windsori rajzok közt a »Dante«-hoz legközelebb egy ugyancsak vöröstónusú alapra készült vöröskréta-rajz áll: egyenest szembenéző, rendkívül energikus férfifej, hajában borostyánkoszorúval (12. kép), ami nyilván nem henye motívum: arra utalhat, hogy az ábrázolt költő.⁶⁹ Hasonlít is valamennyire Dantéhoz (a leonardói fogalmazásban), de szembetűnően idősebb. Így rokon a száj alakítása, de a fitymáló kifejezéssel felbiggyedő alsóajak teljesen elfedi a felsőt; öreges a hatalmasan mintázott nyak is. — A lapon jobbra lenn, vázlatosan jelezve, egy oroszlánfő tűnik fel: ez a téma kulcsa. Bár talán még nélküle is eszünkbe juthatna, hogy az áthatóan szemünkbe-fúródó tekintet monumentális nyugalma olyan, mint egy pihenő oroszláné. Eltökélt hallgatást lehet leolvasni róla, fennsőbb-séges gögőt és kérlelhetetlen megvetést.

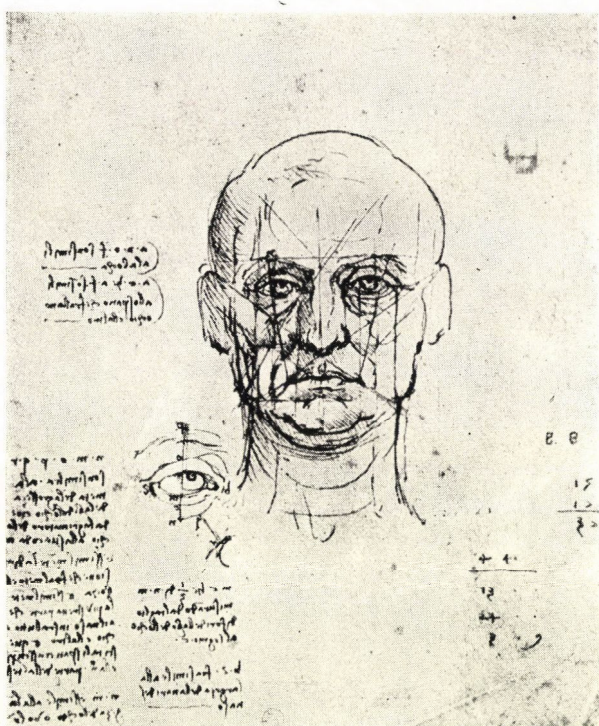
Dante a Purgatorio VI. énekében, a váratlan s erőszakos halállal, feloldatlanul elholtak közt találkozik



12. Leonardo da Vinci: Sordello. Vöröskrétarajz. Windsor, Királyi gyűjtemény



13. Leonardo da Vinci: Energikus férfiprofil. Krétarajz, részben tollal átrajzolva. Windsor, Királyi gyűjtemény



14. Leonardo da Vinci: Kánonfej. Tollrajz. Turin



15. Leonardo da Vinci: Profil-kánon és lovasvázlatok az Anghiari Csatához. Toll- és krétarajz. Velence.

ilyen lélekkel. A szellemek sűrögve fogják körül Vergiliust és Dantét, aki alig tud szabadulni: mind izgatott, mind imáért könyörög, hogy hamarabb üdvözülhessen, mind üzeni akar búcsú nélkül otthagytott hozzátartozóinak. E szánandó szellemhad a Dante-korabeli Itália dúlt állapotát példázza: a politikai zűrzavart, a közbiztonság híját, — párharcok, családi viszályok, rablótámadások, szerencsétlenségek áldozatai. Egy szellem marad csak távol a zsibongó tömegtől.

»De nézd, egy árny ott szemével kutatja
lépéseinket, egyes-egymagán,
ki tán kurtább utunkat megmutatja.
S feléje mentünk. Ó lombárdi árny!
Lassú szemében gögje dagadozván,
hogy állt ott, megvetés a homlokán!
Egy szót sem szólt, se költőmhöz, se hozzám:
menni hagyott, csak szemeit vetette
ránk, nyugton, mint a pihenő oroszlán.«⁷⁰

S mikor Vergilius útbaigazítást kér tőle, feleletre se méltatja; — ő kérdez viszont (ma di nostro paese e della vita — ci chiese) s csak annak hallatára nyílik meg, hogy Vergilius mantovai:

»O mantovano, io son Sordello
della tua terra... «⁷¹

Ez a bevezetése az Itáliához szóló híres ódának, a panasznak Róma özvegységéről s az álmatlan beteg asszonyról: a szüntelen politikai válságok lázában hánykódó, jövőjével terhes Firenzéről.

Sordello nemcsak honfitársa, földije Vergiliusnak: költő volt ő is, trubadur a provencai körből, és II. Frigyes alatt élt. Amivel Dante jellemzi, azt Leonardo mind a tekintetbe akarja sűríteni: allegorikus finomságokról itt már alig lehet szó; a koszorú s a szövetségi hasonlatot megjelenítő oroszlánfej is épp csak jelezve, drapéria nincs, — hol vagyunk már Botticellitől is! — csak az arc, semmi más, a dantei-leonardói pátosz kifejezője.

A Sordello-rajz ugyancsak a csatakép keletkezési idejére tehető, 1503—5 közé; a rajta szereplő oroszlánfej a csataképvázlatokon is előfordul, és az arckifejezés energiával telítettsége megfelel a budapesti fejekének.⁷²

De a megoldásban van valami alapvető különbség köztük — s miért érezzük, hogy a »Sordellofej« a Dante-alakkal, a tragikus színésszel szemben is alulmarad? Nyilván, mert annyira szembetűnően geometriai játék eredménye: éppúgy »ki van szerkesztve«, akár Villard de Honnecourt valamelyik síkmértani alakzatokból képzett figurája. (E hatást fokozzák a Leonardo-fej »kiterített« fülei.) A hajzat és a koszorú szabályos kört tölt ki; a kör vízszintes felezője a szemöldök vonala, ezt metszi középen az orrgerincvonal, amely a rajz szimmetriatengelye; a metszéspont: az orrtő, egyben a fejet



16. Leonardo da Vinci: Ördög. Krétarajz. Windsor, Királyi gyűjtemény



17. Botticelli: Tollrajz az Inf. XXII. énekéhez. Berlin



18. Leonardo da Vinci: Démonfejek. Tollrajz.
Windsor, Királyi gyűjtemény



19. Leonardo da Vinci után: Démonfejek. Tollrajz.
Windsor, Királyi gyűjtemény



20. Michelangelo : Démonfejek. Krétarajz. London, British Museum



21. Leonardo da Vinci: Sárkány. Krétarajz, részben tollal átrajzolva. Windsor, Királyi gyűjtemény

befoglaló kör középpontja. Ugyanakkor az orrgerinc felezője annak a hegyéreállított egyenlőszárú háromszögnek, amelynek alapvonala a szemöldöktengely, s amelynek két hegyesszöge a halántékot éri, magába foglalva a szemet is. Az alaposan kidolgozott megfeleléseket (a váll meghosszabbítása pl. a fülkagyló közepét határozza meg) — kiki leolvashatja; további elemzésüktől felment Leonardonak egy Turinban őrzött kánon-feje, amely még a 90-es évekből származik (14. kép).⁷³

A kifejezés szigorát a mértan szigorával fermentálni: igazi leonardói gondolat. De a mondanivalót ez az eljárás óhatatlanul hangfogózza, ha az arc két felével kell elmondani ugyanazt a tartalmat. Lazítani a szimmetrián, az elvet sértené meg, amelyet Leonardo igazolni akar: innét a rajz feloldatlan önellentmondása. Kielégíthette-e Leonardót ez az eredmény?

Úgy látszik a kifejezőeszközöket tovább akarta tömöríteni, s hogy a sordellói pátoszt nagyobb hatásokkal fejthesse ki, a fejet profilba fordította (Vörös-kkrétarajz, vöröses tónusú papíron; Windsor, No. 12556, 13. kép).⁷⁴ Megváltoztatta a hajzatot is, tömegarányát csökkentette: már nem olyan festői, mint a koszorús Sordellón, inkább olyan, mint a koszorús lapon az oroszlán sörénye. Azt mondhatjuk, inkább szobrászi: egyes tincseket Leonardo még tollal is utánarajzolt, kemé-

nyen.⁷⁵ Ilyen »oroszlánszerű« hatást céloz a magas ornyereg is, meg a hajlott orrhát, a mélyen ülő szemmel (v.ö. az oroszlánfejjel a British Museum-beli Condotti ere-profil mellvértjén)⁷⁶. Ez nem véletlen: a szándék, — a külön is kitett hasonlatot »egybeötvözni az alannyal« — éppen Leonardónál nagyon is kézenfekvő. A csatakép egyik vázlatán három fej szerepel egymás mellett: tátott pófájú oroszlán, dühösen fogát mutató mén és ordító harcos (11. kép), félreérthetetlenül demonstrálva azt a törekvést, hogy egymást tükrözzék, mindjűkben egyként öltönn formát a pusztítás szenvedélye, a háború, Leonardo szavával a »legbestiálisabb örvény« — »pazzia bestialissima«. — A Sordello-fej a kiegészítő ellenpélda: a nyugodt erő méltósága, gögje itt a téma: pihenő oroszlán, emberarcban.⁷⁷

Az elfordítással a fej nyert erőben, de veszített szuggesztív voltából azáltal, hogy az imént még rák-szegzett szemek átható sugara lesiklott rólunk. Egyben közelebb került a rajz a konvencióhoz is: a markáns Condottiere-profil közismerten még Verrocchio hagyományára. A windsori profil lényegileg nem is más, mint gazdagabb felelevenítése egy másik, ugyancsak még a 90-es évekből való proporciófejnek (Venezia, Accademia, No. 236., 15. kép).⁷⁸ Hogy ezeket a proporciólapokat Leonardo kezeügyében tartotta, természetes, hiszen arra is szánta őket, hogy segítségükkel a kifejezőerő

maximumát bármikor mechanikusan felidézhesse: az ihlet matematikai segédeszközéül. Éppen a velencei profilrajzra 1503—5 közt kerültek az Anghiari-i Csátával kapcsolatos vázlatok.⁷⁹

A második »Sordello«-n is ugyancsak érződik a kalkuláció akadémikus íze. Ha ugyan a cím még helytáll: bármilyen a cím, itt már alig több, mint ürügy a sajátos, deduktív alkotásmód bemutatására. De a vele rokon, szinte »számozott elemekből« komponált arcélek közt van olyan, amely teljesen ment a doktriner feszességtől, és ugyanolyan fölényesen kezelt, festői és atmoszférikus hatású rajz, akár a »Matelda« vagy a »Táncosnők«; erről el tudom képzelni, hogy még a Sordello-téma kicsengése.⁸⁰ A lapon (Brit. Mus. 1857—6—17 verso) a Szt. Anna-kompozíció korai változatának idegen (?) kéztől átmásolt vázlata is látható.⁸¹ A lapra ez került előbb, s a fej alighanem csak akkor, amikor a Szt. Anna-csoport már továbbfejlődött, illetőleg átmenetileg elvesztette aktualitását.

Mint láttuk, az eddig felhozott rajzok csupán a Purgatorio VI—XXVII—XXVIII. és XXIX. énekéhez kapcsolódnak. Elképzelhető-e, hogy Leonardót a költemény másik két része ne érdekelte volna?

A windsori rajzok gazdag sorozatából mindenekelőtt egy ördög keltheti fel figyelmünket (16. kép.).⁸² Tokáján jellegzetes, hosszan lecsüngő, kettős lebenyt hord, amilyen a kakasé⁸³ — magyarul kakasszakállnak hívják —; füle is hosszú, hegyes, puha-szörös; furcsasága, hogy csüngő emlője is van, ezért írja le Berenson »női monstrumnak«.⁸⁴ Legközelebbi analógiájával az Inferno XXII. énekét, — a »pokoli bohózatot« — illusztráló Botticelli-rajzon találkozunk (17 kép): ez az óriás főördög közepén, Dantéék csoportja mögött. Ő az ördögcsapat kapitánya; a neve Barbariccia.⁸⁵ Sárkányszárnyú: ezt a motívumot is észre lehet venni, halványan, vázlatosan, Leonardo rajzán. A puha-szörös, nagy fül motívuma a Dantéék fölötti túlsóparti ördögről való, arról, aki a képen épp póruljárt társát halássza ki a szurokfolyóból. Ez, akit kihalásznak, félreérthetetlenül hímnemű ördög, de csüngő emlője is van. — A többi démonarc motívumait — kivált a pudlikutya-tekintetűt Dantééktól jobbra — képezi tovább Leonardo egy másik windsori lapon (no. 12367., 18. kép)⁸⁶, a Hieronymus Bosch rémeire is emlékeztető — különben Leonardónál szokásos balkezes vonalkázású — tollrajzon. A két fej közül az egyiket idegen, gyenge, jobbkezes másolatban fölismerhetjük egy további tollrajzon, megtoldva még egy leonardói démonfej-kópiájával (19. kép).⁸⁷

A rajz atmoszférikus finomságai, amelyek a Purgatoriohoz tartozó Leonardo-rajzokat kitüntetik, emezeken hiányoznak. A két csoport közti átmenetet a fantasztikus sárkányt ábrázoló windsori lapban jelölhetjük meg (No. 12588., 21. kép).⁸⁸ A sfumatos színrajz részben tollal van átdolgozva. A tollrajz technikája még nem olyan kompakt, mint a velencei »Táncosnők« lapján, közelebb áll Botticellihez (vö. a szörny cefrangos szörzetét és Botticelli ördögalakjait az Inf. XXI—XXIII. rajzán. — Ugyanitt a karmos láb, gyorsaság és kacskaringós kígyófarok összetétele is hasonló megoldású, kivált a XXII. ének képének bal felső sarkában lebegő ördögénél.⁸⁹)

A Leonardo-szörnyben van valami a kínai sárkányokból is. Hatását részben annak köszöni, hogy voltaképpen két pár hátulsó lába van: a mellső is ugyanúgy hajlik, mint a hátsó. Nyakából azonban, — amely csupasz, s mint a kentaurok törzsét, szörkoszorú köríti — még egy szörös karom nyúlik ki, mintha a »kentaurok« nyújtózó karja volna. Ez a voltaképpeni mellső láb; párját ugyan a reprodukción nem tudom kivenni; illeszkedését is elfedi a tollal már átrajzolt sárkányfej.

Ez a hatlábú rém az Inferno XXV. énekében lép fel, ahol Dante a rablók közt három honfitársával találkozik:

»Egy nagy hatlábú kígyó rávetette
magát egyikre...«⁹⁰

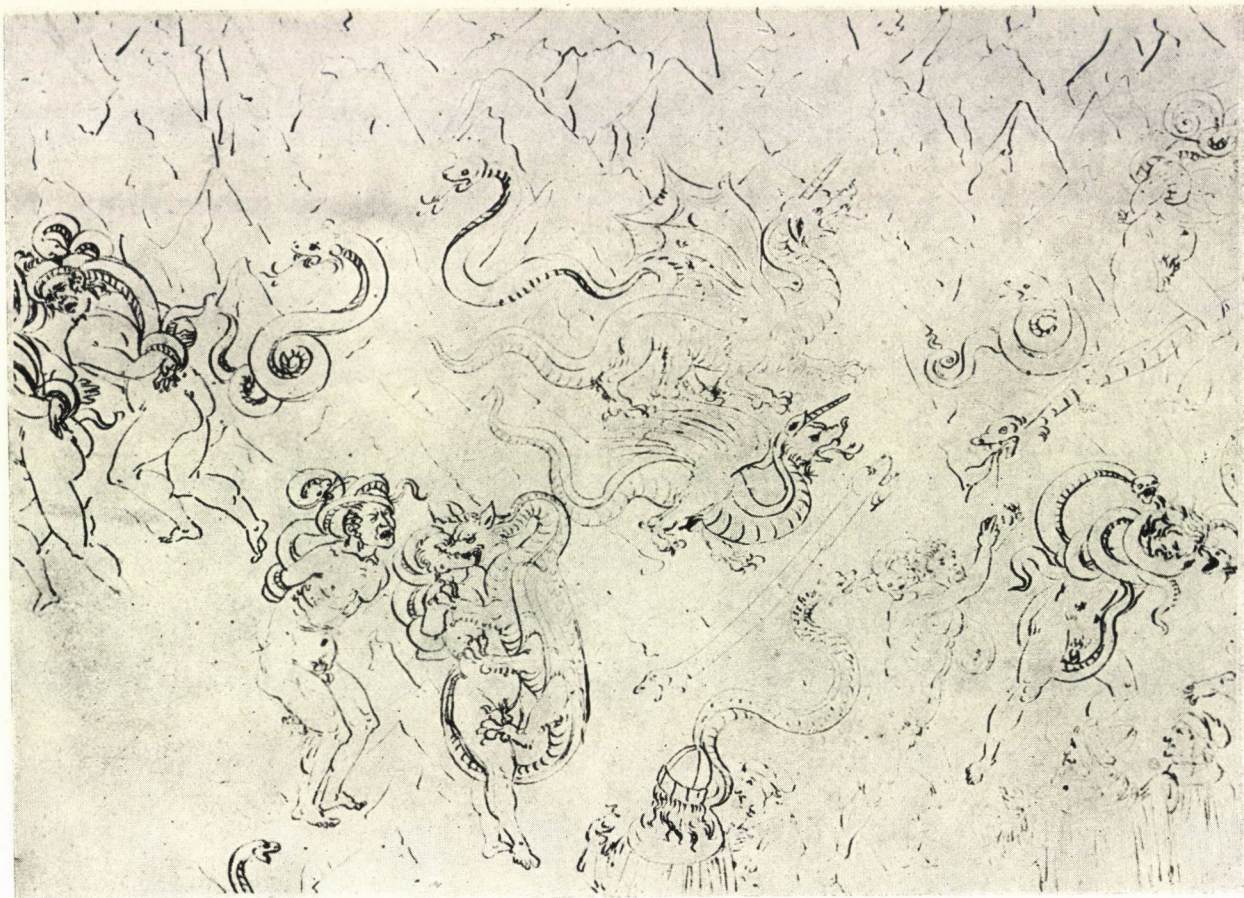
— mint megtudjuk, Agnello Brunelleschire, arra, aki már gyermekkorában kifosztotta tulajdon apját. A sárkányban, aki aztán iszonyatos módon egyyémálik áldozatával, Cianfa dei Donati rejlik, aki a földi létben hírhedt betörő volt:

»A négy kar összenőtt, egy párba gyűlve,
s a comb a lábbal és a has s a mell
még sohasem látott tagokká gyűrve.
Minden volt formát így vet gyorsan el
(hogy két személynek, vagy egynek se vélné)
a perverz kép és így megy lassan el.«⁹¹

Botticellinél a XXV. ének lapján a megszokott szárnyas sárkánytípus hatlábú kiadása tűnik elénk, s amikor ráveti magát Agnellóra, ugyanolyan, mint mikor vele egyyélolvadva távozik (22. kép). Botticelli a szöveg borzongató bizarrságát nem tudta éreztetni. A lap balfelén egy kentauro is szerepel, szörkoszorúta derékka: Leonardo merőben újszerű megoldásához ez adhatta az ötletet.

E lapoknak, ha nem is oly mértékben, mint feltételezik,⁹² korábbiaknak kell lenniök a Purgatorio-rajzoknál, — legkorábbiaknak a démonfejek látszanak.⁹³

Úgy látszik, az a rezgő luminozítás, amely a késői Leonardo-rajzok erénye, s amely a Mateldát és az alább még sorrakerülő »jelmezesekeket« kitünteti, 1503—6 közt éri el csúcspontját, azzal a kétoldalas windsori facsoport-rajzzal, amelynek egyik oldalán fénytani érdekű szöveg is áll.⁹⁴ Leonardo korábbi fénytani remekművein sima, folytonos felületeket simogat szűrt fény; — itt, sokkal merészebben, ágak és lombok bontott kuszaságát vibráltatja verőfényben. Az első ilyenmű példa, ha nem tévedek, az »L.«-kézirát 88 v. lapján fordul elő. Ez az egyetlen művészi igényű vázlat a kötetben, amely Leonardo zsebkönyvéül szolgált a romagnai úton, s amelyben 1497—1503-ból vannak datált bejegyzések.⁹⁵ A facsoporton még hangsúlyosabbak a tárgyi, szerkezeti elemek, a törzs és az ágak hálózata, s a lomb rétegei körvonalazottak. Ezen a fokon áll a lombozat rajza az üllő Szt. János-rajz háttérében, amelynek tájképi motívumai, mint láttuk, a Matelda-lapéval közösek. Utóbbin a lombok nincsenek idáig fejlesztve: az odavetett vonal-hurkok csak a lombkorona föltját jelzik, s a törzs és elágazásai vannak meghatározva; az atmoszférikus hatás azonban így is teljes.



22. Botticelli: Tollrajz az Inf. XXV. énekéhez. Berlin

Visszatérve a »jelmezesekre«, úgy találjuk, hogy éppen a jellegzetes fénypárás előadás tekintetében vannak köztük a Purgatorio-csoportnál fejlettebb példák is. A biztosan egy társaságba tartozó lapok közt két-két rajz összetartozása szembeötlő. Közös a párdücszerű pöttyözés, a lovas és a lépő ifjú kosztümjén; előadásukban is van valami materiális a másik párhoz viszonyítva. A lovas energikus tollrajz, az ifjú krétarajz lavirozva, erős kontúrral (No. 12 574 és No. 12 575; 8–9. képek).⁹⁶ A másik pár: a két nőalak (No. 12 576 és 12 577, 23, 24 képek). Ezeken is közös a ruhadísz: pazar mellényük alul jellegzetes, cakkos, nyelves karéjokban végződik. Egyikük pálmát tart a kezében; kiállása szabad és büszke, sőt, e széles terpeszállás csaknem szégyentelen. A másik szerény és közlékeny mozdulatú, fejét megbillenti; csupa illékony és enyhesség; vállán átvetett és derekán körülkötött leplet visel; egyéb attribútuma nincs. Fantasztikus-ékes ruházatukért az irodalomban legtöbbször mint a Festa del Paradiso (1. feljebb) kosztümtanulmányai szerepelnek. Stilis és egyéb, érintett okoktól Clark egy 1511–12 táján feltételezett maskarádéval magyarázza őket. Amit ír róluk, igen érdekes; a lapokon »valami finom francia aromát« érez: »... a kosztümök és az érzés eleganciája az olasz renaissance-nak azt az ezüstös, holdas visszfényt idézi, amelyet a Loire-menti kastélyoknál látunk... De érzünk valamit ezekben a jelmezekben, ami idegen

a kor Itáliájának szellemétől, valami álomszerűt, mintha olyan ember szemével látnánk, akinek számára a renaissance arany élete messzi, furcsa álom volt.«⁹⁷ — Mondjuk-e, hogy ez a távolság a trecentóbeli álom távolsága?

Ami a két nőalakot a lovas és gyalogos ifjútól elkülöníti s valóban ezüstös-holdas látcmássá teszi, az a még Leonardónál is rendkívüli mérvű luminozitásuk, sejtelmes csillámlásuk. De ezt a jelenséget hadd írja le helyettünk Dante:

»Mint sík, áttetsző üveg villandón,
vagy tiszta, csöndes patakon keresztül,
mely nem oly mély, hogy jeneke ne lásson,
ha arcaink vonása visszarezdül,
alig látható, színe, fénye gyenge,
mint gyöngy, mely fehér homlok ránca közt ül:
úgy tűnt sok arc ott, szólni kész, szemembe.«⁹⁸

A holdban vagyunk, a legelső égi körben. S bátran kijavíthatjuk: Leonardo rajzain nem a Festa del Paradiso-ról hanem magáról a Paradiso-ról van szó.

»S én árnyhoz, ki leginkább beszélni
hajlónak látszott, így fordulva kezdtem,
mint zavart ajk, ha vágya ösztökéli:
»Ó boldog lélek, ki ez égitesten

szívd az örökélet égi ízét,
mely, ki nem érzi, elképzelhetetlen:
engedd ízlelnem szavad égi mézét:
hogy' éltél és ki voltál a világnak?...⁹⁹

Botticellinél, a Paradiso III. éneke lapján (25. kép) egész szellemhad lebeg Dante és Beatrice felé. A beszélő nőalak hajadonfőtt áll, jobbával beszédét kíséri, baljával a vállára csúszott és derekát körítő leplet szorítja elől magához. Leple, mint a szövegből kiderül, apácaöltözék, ugyanolyan, mint a képen fölötté lebegő apácaalaké. — Leonardo — e módszerét már láttuk — ismét csak a főszeraplót emeli ki. Környezetrajz nincs, nem is lehet: az alakok az űrben lebegnek. Botticellinél az égi szférát puszta vonalkarika jelzi, — Leonardónál e diagramm is elmarad és a jelenés fényes párázatból sejlik elő.

»S ő rögtön szól (és mosolyogva néz szét:)
.....
Én szűz valék és a Fátyol leánya
és ha jól kezdész fiurkészetni nyomban,
nem rejt el új szépségem adománya
S Piccardát ismered meg alakomban...¹⁰⁰

Piccarda Dante rokona, akit erőszakkal ragadtak ki a klostorból és adtak férjhez. Ugyanez volt a sorsa Costanzának, akit Piccarda bemutat (III. 109—118): »durván tépetett le — tört homlokáról a szent fátylak árnya«¹⁰¹. — de aki a szöveg szerint misztikus módon »hű maradt fátylához«. (IV.98) — Ezért szerepel Costanza Botticellinél apácaruhában, míg Piccarda vállra csúsztatott lepellel. A lepel Leonardo rajzán is szabadon hagyja az asszony fejét, hogy a pompás mellény és a haj, »új szépsége« érvényesüljön. A figura itt is jobb-



23. Leonardo da Vinci: Piccarda. Krétarajz. Windsor, Királyi gyűjtemény



24. Leonardo da Vinci: Raab. Krétarajz. Windsor, Királyi gyűjtemény

jával tesz szerény és közlékeny mozdulatot és balkezét elől a derekát körítő lepelbe tűri.

De ki lehet a másik (24. kép), a szinte kihívóan büszke, pálmájával és káprázatos, fénypárás mosolyával?

*»Tudni vágyódsz, ki lakik e Derűben,
amely mellettem ég, hogy tiszta habban
nem ég a nap szikrája gyönyörűben?
Raháb élete csöndesült meg abban ;
ki rég körünknek szent rendjébe szállva,
leglángolóbb pecsétje benne lobban.
Ez égbe, melyre csúcsát nyújtja árnya
bús földeteknek, Krisztus diadalma
őt vette föl elsőnek ; ő a pálma,
mert kellett, hogy az égi viadalra,
valamely égben nőjön pálma, melyet
tenyerek pálmájának vitt hatalma ;
mert ő szerzé az első győzedelmet
s így Józsuának a Szentföld határát...«¹⁰²*

Raab (Raháb) a Vénusz csillagkör lakója : a »szent szerelmesek« közt nyert helyet. A Bibliában ő az a jerikói kéjő, aki Józsuá kémeit támogatja, s így megszerzi neki az Igéret Földjének bejáratát, Jerikót, amelyet trombitával és tapssal (»tenyerek pálmájával«) vettek be.¹⁰³ A nőalak tartásának különösségére céloz-

tunk ; de bizonyos, hogy e ponton Leonardótól távol állt a persziflázs szándéka : a fényben ködlő látomás rajza komoly és zavartalan remekmű. — A Biblia nagy tisztelettel beszél Raabról, aki a győzelem után Salamon felesége lett és Booz-t szülte, Dávid őst, s ezzel Krisztus őseinek sorába lépett¹⁰⁴

A többi »jelmezes« és Dante szövege közt nem látok kapcsolatot. Mint fentebb igyekeztem kimutatni, az eddig megismert Dante-rajzok¹⁰⁵ javarészt, — a Purgatorióhoz és a Paradisóhoz tartozók mindenestre, — a II. firenzei korszakra helyezhetők ; utóbbiak éppen a legtermékenyebb évekre, 1503—6 közé. Leonardo az Anghiari-i Csata munkájának intervallumaiban talált időt arra, hogy művészetét a Divina Commedia tolmácsolásán is kipróbálja. Sőt, a csataképvázlatok árja, úgy látszik, át is csap a Dante-lapok egyikére : legalább is a Három táncosnő mellett felbukkanó, másléptékű negyedik fej erre enged következtetni. Legközelebbi rokona a már idézett velencei proporciólapon bukkan fel, a kisebbik vágató lovason, csak fordított irányban (14. kép). Emitt is kivehető az előrekapó kar indítása, a fej és a jobbszélső táncosnő közt ívelődő kettős vonal pedig a ló nyaka-hajlásának felel meg. — A proporciólap nagyobbik, nyeregben ülő aktfigurája viszont a windsori kosztümös lovassal azonos tartású. Láttuk, hogy az utóbbitól elválaszthatatlan gyalogos ifjú



25. Botticelli : Tollrajz a Par. III. énekéhez. Részlet. Berlin

aktvázlata is Anghiari-figurák közt bukkan fel az angyalos lapon (7. kép). Bizonyosra veszem, hogy a Purgatorio- és Paradiso-alakokkal egyező papírosra készült lovas és gyalogos a Csatakép tervének korai stádiumával kapcsolatosak. Mivel azonban a Csatakép rekonstrukciójának sokágú és bonyolult kérdése bővebb kifejtést és külön tárgyalást kíván, hadd utaljak ezuttal csak röviden egy-két szempontra.

Ha szemügyre vesszük a Zászlócsata másolatait, kitérünk, hogy a csoport baloldali alakjai s a »jelmezes«-pár hasonló öltözködések: a menekülni igyekvő, balfelé ugrató zászlós és a windsori lovas ujjasának ugyanaz a mintázata: hálomotívum, gyűrűbe foglalt keresztelésekkel. A lépő ifjú hasítékos mellényét és a válláról lobogó sallangokat ugyancsak vizionáljuk a Zászlócsata kúszó sebesültjén, (különösen a Zacchia-féle metszeten). Mindkét »jelmezes« megvilágítása is egyezik a csataképvázlatokéval, ill. a karton másolataival: jobbfelől esik, a Tanácsterem megvilágításához igazodva.¹⁰⁶

Ilyenformán a »jelmezből« hipotézise feleslegessé válik: a »maskarák« javáról kiderült, hogy a Divina Commedia alakjai, kettejük pedig a Csataképhez zárkózik.¹⁰⁷

Leonardót mint a Divina Commedia tolmácsolóját eddig nem ismerhettük; az irodalomban ilyesmi legfeljebb posztulátum formájában merült fel eddig.¹⁰⁸ A Dante-rajzok — disjecta membra — egy eddig ismeretlen, nagyjelentőségű Leonardo-művé állnak össze, vagy legalábbis ilyen bontakozik ki belőlük, anélkül, hogy e gyarapodáshoz kétes vagy idegen alkotást kellene Leonardónak tulajdonítani. Szövegillusztrációnak a szó szűkebb értelmében e rajzciklus nem nevezhető: a méretben, technikában eltérő, változatosságukkal is gyönyörködtető lapok a Divina Commedia jeleneteit, alakjait egyéni válogatásban állítják elénk, s úgy látszik, Leonardo azzal a kifejezett szándékkal alkotta meg őket, hogy általuk és bennük tudományos módszerét igazolja és rajzművészete javát csillogtassa meg. De nemcsak »szerkesztett« fejek, sose-látott szörnykonstrukciók szerepelnek itt, — mintegy »a természet munkájának folytatásaképe« — nemcsak atmoszféra, fény-, mozgás-, jellem- és típusábrázolási példák (Piccarda, az egykori apáca és Raab, az egykori kéjű antitetikus párbaállítása is aligha szándékolatlan) — hanem éppen e lapok közt tűnnek fel az egész leonardói rajz-oeuvre talán legigényesebb darabjai. Például a Dante-alak csak ebben az összefüggésben jut igazi jelentőségéhez. Felismerésükkel nem egy ponton gazdagabban láthatjuk Leonardo művészetét, s ha nem kárpótlást, vigaszt nyújthatnak Michelangelo tengerbeveszett Dante-rajzaiért is.

S e ponton, azt hiszem meg kell kérdenem: a Pokolhoz és a másik részhez tartozó lapok közti különbség, a szemmel látható evolúció szempontjából az esetleges, de semmiképp sem bizonyítható megbízók kiléténél, vagy akár Leonardo privát passziójánál s a könyvillusztrálás hagyományánál nem sokkal fontosabb tényező-e az, hogy e lapok utóbbi része már a Michelangelóval való nyílt vetélkedés idején keletkezett? Végső fokon tehát a két művészóriás közti verseny, amely csak Firenze e rövid, demokratikus korszakában vált lehetővé?



26. Michelangelo: Sátánfej. Tollrajz. London, British Museum

Szerencsés módon egy British Museum-beli tollrajz alapján fogalmat alkothatunk magunknak arról is, milyen volt ugyanez idő tájt, hasonló témakörben Michelangelo felfogása. Az 1503 körüli tollrajzot (Br. Mus. 1895—9—15—498) (32. kép.) Wilde szatirfejnek tartja;¹⁰⁹ de mivel nyoma sincs rajta a kéjvágy kifejezésének, amely Michelangelo valóban szatirnak szánt alakjain megmutatkozik,¹¹⁰ sőt, telítve van a szatir-témával nehezen összeférhető komor pátosszal — és a szemében micsoda szikkasztó forróság izzik! — inkább illik rá a hagyományos cím: »Sátán« vagy »Pokolbeli fej«, s kézenfekvő, hogy Dante Infernójának egy alakja.

MELLER PÉTER

JEGYZETEK

¹ A. E. Popp: Leonardo da Vinci Zeichnungen. München, 1928. No. 89 (1516—19; talán a legkésőbbi fennmaradt Leonardo-rajz, vö. p. 23) — Goldscheider: Leonardo da Vinci. London, Phaidon 1951. (4. kiad.) No. 51. (1513 k.; p. 29.) — Kenneth Clark: Leonardo da Vinci, Cambridge, 1952. (2. kiad.) (1512 k., vö. p. 158.) — Korainak tartották: Poggi (Leonardo da Vinci. La Vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata. Firenze, 1919. CXVI: az első firenzei korszakból.) — Müller-Walde (Leonardo da Vinci, München, 1889. p. 75 — az 1470-es évekből. — Lásd lejjebb.)

² »Come le donne si deono figurare con atti vergognosi, gambe insieme strette, braccia raccolte insieme, teste basse e piegate in traverso.« — Trattato della Pittura, B. 141 Richter: The Literary Works of Leonardo da Vinci. London, 1883. I. p. 583.

³ Kenneth Clark: op. cit. pl. 37. — A szövegben »néhány évvel korábbinak kell lennie« (1503-nál?).

⁴ Berenson: The Drawings of the Florentine Painters. London, 1903. No. 1101. — Goldscheider, No. 50. p. 29. (Utalás Botticelli angyalaira a londoni »Krisztus születésén«; de méginkább Mantegna »Parnasszusa«-nak táncoló muzsáira; a képet Leonardo 1500-ban láthatta.) — Bodmer, H.: Leonardo da Vinci (Klassiker der Kunst). No. 333. p. 417. (1504—8 körül) — Régebben ezt a rajzot is korábbinak tartották. (vö. az irodalmat Bodmernél, op.

cit.) Müller-Walde utalt a kosztüm azonosságára a windsori és velencei rajzon. (L. fent; a kötetben 39—40. kép.)

⁵ Lionello Venturi: La critica d'arte di L. d. V. — Pubblicazioni dell'Istituto Vinciano in Roma, vol. I. — Bologna, N. Zanichelli 1919. fig. 12, 13, vö. p. 173.

⁶ Bodmer, I. C. — A szokásos címek: »Angyalok« v. »Táncosnők«. Müller-Walde allegorikus kompozíciónak gondolta. (I. c.) — Goldscheider (I. c.) egy távoleső Euripides-idézetet hoz fel: Ion. 495—8.; I. o.).

⁷ Babits Mihály ford. (Bp. Révai kiad. 1942.) Az eredeti (hgg. von Leon. Olschki, Heidelberg 1918.):

Purg. XXVIII. 52—57

*Come si volge, con le piante strette
a terra ed intra sè, donna che balli,
e piede innanzi piede appena mette;
volgesi in sui vermigli ed in sui gialli
fioretti verso me, non altrimenti,
che vergine che gli occhi onesti avvalli; . . .*

61—63

*Tosto che fu là, dove l'erbe sono
bagnate già dall'onde del bel fiume,
di levar gli occhi suoi mi fece dono.*

67—70

*Ella ridea dall'altra riva dritta
traendo più color colle sue mani
che l'altra terra senza seme gitta.
Tre passi ci faceva il fiume lontani...*

(A fordításban a 69—70 sor pontatlan.)

⁸ Danthe alegieri florentino. — ed. Venet, 1493; Matteo Capcasa. Fol. CCVI. r. »Mathelda figliola de l'imperadore.« Vö. lejjebb, 29 jegyz.

⁹ Purg. XXVIII. 103—108.

*Or perchè in circuito tutto quanto
l'aer si volge con la prima volta,
se non gli è rotto il cerchio d'alcun canto;
in questa altezza che in tutto è disciolta
nell'aer vivo, tal moto percote,
e fa sonar la selva, perchè è folta;*

118—124.

*E saper dèi, che la campagna santa,
ove tu sei, d'ogni semenza è piena;
e frutto ha in sè che di là non si schianta.
L'acqua che vedi non surge di vena
che ristori vapor che gel converta,
come fiume ch'acquista o perde lena;
ma esce di fontana salda e certa...*

130—132

*Quinci Letè, così dall'altro lato
Eunoè si chiama; e non adopra,
se quinci e quindi pria non è gustato.*

139—148

*Quelli che anticamente poetaro
l'età dell'oro e suo stato felice,
Forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice,
qui primavera è sempre; ed ogni frutto
nettare è questo di che ciascuno dice.
Io mi rivolsi di retro allora tutto
a'miei poeti, e vidi che con riso
udito avean l'ultimo costruito:
Poi alla bella donna tornai'l viso.*

¹⁰ Müller-Walde (op. cit.) p. 75: »das Studium der heimischen Dichtungen, vor allem die durch den Verkehr mit Sandro Botticelli und die gesammte Florentiner Geistesrichtung geförderte Beschäftigung mit Dante's Göttlicher Comödie nehmen nach die Mitte der siebziger Jahre einen breiten Raum in Leonardo's Treiben ein. Von den grossen Macht, welche die Schöpfungen Dante's damals über ihn erlangt haben, liefert das beredteste Zeugnis die majestätische Frauengestalt... die wir schwerlich anders als Beatrice Bezeichnen können.«

¹¹ Berenson, op. cit. No. 1128; a szövegben a No. 1037 (»Victoria«: Fortuna, Brit. Mus.) kapcsán, p. 164—165: »Note especially in this connection (t. i. a »Victoria« függ össze B. szerint a Botticelli-féle Dante-rajzokkal, — a Purgatórium utolsó énekeire céloz — és a Calumniával) the allegory of a triumphal car and small figures in Windsor and there also the beautiful woman pointing — so like Sandro's Beatrice.« A hivatkozott allegórián valamely épület s aligha diadalkocsi látható. (Berenson No. 1119: »An allegory the purpose of which I do not begin to understand.«) Popp irodalmi ízü interpretációja viszont anakronisztikus; inkább illenék pl. egy Böcklinre: »Allegorische Frauengestalt für das rätselhafte »Wohin?« — »Die Rätselhaftigkeit der Natur dargestellt durch das rätselhafte Lächeln.« (op. cit. p. 23.)

¹² *Ed ecco andar più mi tolse un rio
Che in ver sinistra con sue piccole onde
piegava l'erba che in sua riva uscìo.*

¹³ Paul Schubring: Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie. Zürich-Leipzig-Wien, 1931. p. 147. (Dante, ed. 1487, Brescia, Boninus de Boninis). A metszetek az olvasó tájékoztatására valók, írott tartalommegadás helyett: F. Lippmann: Zeichnungen von S. Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin, 1896. p. 21.

¹⁴ Dante nyugat felől közeledik (XXVII. 64—66), de nem tart egyenes irányt (v.ö. XXVIII. 7—12 és XXIX. 10—13); a szellő kelet felől fúj (XXVIII. 7—12); a patak balkéz felé folyik (XXVIII. 25—27), de száz lépessel följebb, víz ellen haladva, a part balfelé kanyarodik, s csak akkor kerül Dante újra kelettel szembe (XXIX. 10—13). A víz Dante baloldalát tükrözi (XXIX. 67—69). A körmenet, amelyről a XXIX.-ben szó van, a patak jobbpartját közelíti meg, vízmentében halad, majd miután Dante átkerül a jobbpartra, jobbfelé fordulva (XXXII. 17) éri el a két vízer közös forrását, amely a Landino-kommentár szerint a paradicsomkert keleti részén van (Dante, ed. 1493 Venet. Fol. CCVI.).

¹⁵ Vö. Venet. Marz. (Schubring 268. 287. kép) Modena (Schubring 269., 286. kép) Flor. Laur. (Schubring 271. kép). Mivel Dante a bal-, Matelda a jobbparton áll, s oldalnézetben ábrázolják őket, a pataknak, ha Dante szempontjából balra folyik, a kép mélységének irányába kellene folynia, a lap síkján tehát alulról fölfelé. Erre a 14—15. századi illuminátoroknak nem volt elhithető jelzőmódjuk, de a pontosságra sem ügyeltek ennyire.

¹⁶ A fametszet-vignettákon, ahol a szövegűség nem volt szempont, Dante-Vergilius-Statius és Matelda együtt szerepelnek a jobbparton is; az átlósan lefutó pataknak még a forrása is jelezve van a képen, holott a Leté-Eunoé forrásához csak a XXXIII. énekben érkeznek el.

¹⁷ XXXVIII. 12:

U'la prim ombra gitta il santo monte... — vö. XXXIII. 106—111.: Quando s'affisser... Le sette donne al fin d'un'ombra smorta qual sotto foglie verdi e rami nigri — sovra suoi freddi rivi l'Alpe porta.

¹⁸ Egy 1508 után kelt feljegyzésében említ is egyet (ms. F 95v): »dante di njcolo de la croce«. — Niccolo della Croce úgy látszik egyike volt Lodovico il Moro belső embereinek, akiknek vagyonát a herceg bukása után elkobozták: Velencébe menekült, s a velenceiek kiszolgáltatták a franciáknak. Ilyenformán lehet, hogy a kötetet Leonardo még első milánói tartózkodása óta számontartotta. A jegyzékben több, Leonardót érdeklő könyvről van szó. — Vö. Calvi, Girolamo: I manoscritti di L. d. V. Pubbl. dell. Inst. Vinc. VI. Bologna, N. Zanichelli, 1925. p. 290. — I. Lejjebb: 55a, jegyzet.

¹⁹ Vö. W. Bode: Botticelli (Propyläen-Verl. Berlin 1921). p. 184. Hind: Early Italian Engraving. London, 1938. I. p. 100.

²⁰ Br. Mus. MS. 135 r. — Vö. Br. Mus. 190 v — 191 r.

²¹ Hasonló módon interpretálja Kenneth Clark azt az utolsó firenzei korszakból való »Angyal«-kompozíciót, amelyről Vasari tudósít, s amelynek egy sajátkezü vázlatát és több tanítvány-kópiáját ismerjük. (Leningrád, Bazel és London. — Vö. E Möller; Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911 Heft 12. 529—545). Az angyal az űdvölzet angyala, Gábrriel, de szembefordulva, Mária szemével nézve: Clark, op. cit. 172—173. — Igen érdekes hasonló kísérlet Gombrich interpretációja Botticelli Primaverájáról: Venus, a főalak, szembefordulva, mintegy lassú táncal kínálja magát »választásra« — Paris szemével nézve. Venus alakjában az új-platonikus »humanitás« eszmény van kifejezve, akinek pedig a képet szánták (akinek ezt az életideált kell választania), aki előtt Venus táncát lejt: Lorenzo di Pierfrancesco Medici. (Vö. Gombrich: Botticelli's Mythologies. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, vol. 8 1945 p. 31.) — Úgy hiszem, az előbbi esetben az

»Angyal«-nál mégiscsak inkább a rövidülésben való ábrázolás formái feladata lehetett előtérben (mint pl. Mantegna »Krisztus siratásán«), s a tagadhatatlanul jelenvaló *tartalmi* újdonság »kinek a szemével látjuk?« járulékos eredmény. A mi esetünkben emellett szól, hogy a képhagyományban egybűt van példa a Matelda-alak szembefordítására (l. lejjebb), s hogy a lap, mint látni fogjuk, valóban szélesebbkörű programba illeszkedik.

²² Vö. Vasari IV. 26 ed. Sansoni. — Vö. Clark 172–173.

²³ Vö. E. Möller: Leonardo da Vinci's Brustbild einer Engel und seine Kompositionen des Johannes-Baptista. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1911. pp. 529–545.

²⁴ Vö. Clark 174–175. Hogy L. eredeti rajzára vagy kartonjára megy vissza, Berenson, Seidlitz, Poggi, A. Venturi elfogadják; Sirén feltételeken. (Vö. A. de Rinaldis: Storia dell'opera pittorica di L. d. V. Pubbl. dell'Ist. Vinciano. VII. 1922 pp. 213–14.) Clark nem hiszi, hogy az idea egyáltalán L.-tól való. op. cit. 175., vö. Möller, Monatshefte 1911, 242–34.

²⁵ Cesare da Sesto? — közli: Piantanida—Baroni: L. d. V. (Berlin, Lüttke 1939) Taf. p. 216 után. Eredetiben nem láthattam, de nem vitás, hogy a rajz tájképi részlete legalábbis közelebb áll Leonardóhoz, mint az ismert festményképiak bármelyikének tája.

²⁶ Purg. XXIX. 4–8.

²⁷ Clark. op. cit. 157–58.

²⁸ Solmi alapvető cikkéhez a kézirat lezártáig nem tudtam hozzájutni. (La Festa del Paradiso di L. d. V. e Bernardo Bellinioni. Archivio Storico Lombardo Ser. III. vol. I. 1904 pp 75 sq., vö. Malaguzzi-Valeri: Il corte di Lodovico il Moro. Milano, Hoepli, 1913. I. pp 525–530., — 1490 februárjában Mantovában is rendeztek hasonló ünnepséget, ugyancsak planétákat megszemélyesítő alakok és zenélő angyalok felléptetésével: vö. De Toni: Le piante e gli animali in L. d. V. — Pubbl. dell'Ist. Vinc. IV. Bologna — 1920(p. 21, 1. jegyz. irodalom.)

²⁹ Popp p. 54. (A »lépő ifjú« kapcsán, amely szerinte nem lehet alkalmi jelmeztanulmány.)

³⁰ A »paradiso terrestre« kifejezés ilyen értelemben közhely. Vö. »chi vuol veder el paradiso in terra — veggia Madonna Beatrice in su una festa« Cornazano: Il libro dell'arte del danzare; id. Giornale Storico della Lett. Ital. XVII. Torino 1891.: A mondás Ferrarában szállóige volt. — Mátyás király visegrádi nyaraló-palotája mint »Paradisum terrestre« 1483-ból való követjelentésben: Katona, Steph: Hist. Critica Regum Hungariae Stirpis Mixtae Budae 1793 IX. 522, id. Fraknoi V.: Mátyás király levelei Budapest 1890. p. 386. — A középkori költői elképzelésekre: Lewis: The Allegory, of Love. 1951 (ed. 6.) p. 92, 150, 152–3, 175.

³¹ H. Forster: Studien zu Mantegna. Jahrbuch d. Preuss. Kunstsamml. 1901. kül. p. 178.

³² »...como de lei se'l pigliaria impresa de farne uno quadro nel nostro studio, che quando se ne contentasse remeterissimo la invention et il tempo in arbitrio suo.« (Arch. Stor. dell'Arte I. 1888. p. 45.)

³³ Isabellát megbízottja Manfredo Manfredi értesíti: »...che epsò (Leonardo) havea dato principio ad fare quello, che desiderava epsa V. S. (Isabella) da lui.« (ibid. Luzio: Nuovi documenti, p. 182.)

³⁴ Ibid. p. 183.

³⁵ Vasari, ed Milanese IV. p. 25; De Rinaldis: Storia dell'opera pittorica di L. d. V. Bologna, 1926. p. 215. — Vö. P. Horne: The Life of L. d. V. by G. Vasari. London, 1903. p. 17.

³⁶ »Et sceglie fiore da fiore... tra molte operationi, lequali vengono nella vita activa, sceglie quelle che sono con piu virtù.« — Landino, Dante 1493 fol. CCVI. r. — Vö. Pietro Alighieri Comment. Firenze 1845 curante Vincentio Nannucci, p. 498. és Condivi: Vita di Michelangelo cap. 44.: II. Gyula síremlékén Mózesből balra a vita activa jelképes alakja virágkoszorút tart: ezzel Michelangelo jelét adja dantei olvasottságának; célzás Matelda alakjára a költeményben. Michelangelo valójában, mint ismeretes, a Purg. XXVII. nyomán szerepelteti Ráchelt mint a szemlélődő, Leát mint a tevékeny élet szimbólumát. De a virágzedő Lea a Purg. XXVII.-ben álomlátás formájában jelenik meg, és a jelenet arra való, hogy az olvasó számára bevezesse és félreérthetetlené tegye Matelda szimbolikáját, aminthogy a tükrös Rachel Beatricét értelmezi előre. — Vö. Kraus: Dante. Berlin, 1897. p. 656–7.

³⁷ Matelda tetemét a mantovai S. Benedetto-ból vitték át jelenlegi nyugvóhelyére, a római S. Pietro Bernini-féle síremlékébe, VIII. Orbán idején. — Pietro Alighieri úgy tudta, hogy Mateldát bebalzsamozva anyja mellé temették Pisában; tehát a Phaedraszarkofágba. (Comment. ed. Nannucci, p. 498).

³⁸ Vö. Volkmann, Ludwig: Iconografia Dantesca. Leipzig, 1897. p. 38. »...Dieses Werk steht in seiner Art einzig da: wenn die Aufgabe, in ausgeführten Miniaturen die Divina Commedia zu illustrieren, überhaupt gelöst werden konnte, so ist dies hier geschehen.«

³⁹ Főképp Guilielmo és Alessandro Giraldu. I. Hermanin: L'Arte. 1900. pp. 341. sqq.; vö. P. d. Ancona, L'Arte. 1910. p. 354–355.

⁴⁰ Volkmann, op. cit. p. 40.

⁴¹ Stornajolo: Codices Urbinates latini. Bibliotheca Apostolica Vaticana. Roma, 1902. p. No. 365. — Régebben a kézirat második felének miniaturáit G. Clovionak tulajdonították (l. o.); Volkmann sz. Cesare Pollini; (op. cit. 89–90.) Hermanin gyarló settecentista kezét látja benne (op. cit. 370.)

⁴² Volkmann op. cit. 39. Hermanin l. c.: a fol. 192-ig tart a régi aranyozás; a fol. 192–200-on a díszítmények rajza még a quattrocentistáktól való.

⁴³ Hermanin l. c.; a képek publikálatlanok.

⁴⁴ Dennistoun, James: The Memoirs of the Dukes of Urbino. (1851) ed. London, 1909. Vol. I. p. 410.

⁴⁵ Richter: The Literary Works of L. d. V. London, 1883. Vol. II. No. 1038 (Ms. L. 19 v.), No. 1041 (Ms. L. 40 r.), No. 1049 (Ms. L. 78 v.), No. 1034 (Ms. L. 6 r.), vö. Ravaisson-Mollien: Les Manuscrits di L. d. V. Paris, 1890. Vol. V. — A 19. v.-n szereplő lépcsőház a palota díszlépcsője (vö. Pasquale Rotondi: Il Palazzo Ducale di Urbino. Urbino, 1951. Vol. II. 235–238. kép; a könyvtár a hozzávezető földszinti folyosóról nyílt. A galambdúró még egy rajz az L.-kézirat 8 r. lapján; Leonardo számára mint hadifontosságú berendezés lehetett érdekes (a galambposta ostrom esetén különösen jó szolgálatot tett).

⁴⁶ Richter II. No. 1053. A könyvtár Alessandro Sforzácé. Az ugyanitt említett »Marcello« bizonyos Jacopo da Mengardino házában, ha ugyan könyvet jelent, Nonius Marcellus grammatikája lehet. Vö. Richter 1470. De a bejegyzés másokról és más helyről is származhat. Vö. Calvi: I manoscritti di L. d. V. Pubbl. dell'Ist. Vinc. VI. Bologna (1925) p. 193 (Liguria?).

⁴⁷ Az L. kézirat Cesenából kelt bejegyzéseit I. Richter II. No. 1037 (L. 15 v), No. 1042 (L. 46 r.), No. 1043 (L. 47 r), No. 1045 (L. 67 r), No. 1047 (L. 77 r) és Ravaisson-Mollien: Les Manuscrits V. Ms. L. fol. 82 r. Cesare Borgia az urbinói könyvtár kincseit Cesenába szállíttatta; vö. Rotondi op. cit. p. 383; hiv. Pastorla Gesch. d. Pápste IV. 1. 134 (?) — Hogy Leonardo használta az urbinói herceg könyvtárát, a magam részéről természetesen tartom írott adatok nélkül is. De közvetett úton, feljegyzéseiből is lehet erre következtetni. Az L. — kézirat 2 r. bejegyzése szerint »Borges« (Borgia) és Vitellozzo, Cesare hadvezére, szerezni fognak számára Archimedes-szöveget: az a padovai püspöktől, emez (Vitellozzo) a »Borgo Sansepolcro-beli példányt« (»Borges ti fara avere Archimede del vescovo di Padova, e Vitellozzo quelle di San Sepolcro.« — Richter 1417; Ravaisson-Mollien V.) A bejegyzés valószínűleg Urbinóban kelt; ha pedig Leonardónak szüksége volt Archimedes-szövegre, a hercegi könyvtárban találhatott volna ilyet; mindenesetre feltűnő, hogy Leonardo távolabbról megszerzendő szövegeket kér vagy remél protektoraitól. Az útmutatás nyilván tőle való (»quelle dal Borgo«)... ez odavaló matematikus-barátja Luca Pacioli példánya lehet, (esetleg Piero della Francesca hagyatékából): a padovai püspök (Pietro Barozzi) Archimedesét másutt is emlegeti (L. 94 v. — Richter no. 1474) s már — vagy még — erre vonatkozhat a Br. Mus. — kézirat fol. 192 v. néhány sora is: »Ha találkozom Lorenzo de Medicivel (Lorenzo di Pierfrancesco), megkérde a padovai püspök »vízről szőlő« értekezése felől. (L. d. V. Tagebücher und Aufzeichnungen, Th. Lücke, p. 906.) — Ez az »Ochumená-t« jelentheti, amelynek címe a latin fordításban »Archimedis de insidentibus aquae libri duo« (Venet. 1565. Troj. Curtius), vagy »Archimedis de iis quae vehuntur in aqua« libri duo. (Bononiae 1565; Commandino). Ezekre talán szövegösszehasonlítás céljából volt szüksége. Az is elképzelhető, hogy a teljes példányt, amelyet használt, időközben ellopták és Leonardo panaszára Borgia és hadvezére ígéri, hogy a megjelölt helyekről megszerzik a két (egymást kiegészítő?) példányt. (Az L. kézirat tartalmaz matematikai, hidraulikai, mechanikai bejegyzéseket; Archimedes-összefüggések szempontjából vö. fol. r. »centro della gravitas«).

Úgy látszik, 10 évvel később Leonardo még nyomára jutott az urbinói Archimedes-kötetnek: »Egy teljes Archimedes van Mons. di Sant Agosta fivérének Rómában. Ő azt állítja, hogy odaadta fivérének, aki Sardinában lakik. Azelőtt az urbinói könyvtárban

volt; Valentino herceg (Cesare) idejében emelték ki. (Archimede (sic) e intero appresso al fratel di monsignore di Sant Augusta in Roma; disse averlo dato al fratello, che sta in Sardigna; era prima nella libreria del duca Urbino, fu tolto al tempo del duca Valentino. Cod. Atl. fol. 349 r.

L. még: Solmi: I fonti di L. d. V. — Giornale Storico della Letteratura Ital. Suppl. 10—11. Torino 1908. p. 69—70,

⁴⁸ Leonardo a tájkép lebecsülői, főként Botticelli ellen: Trattato B. 57. vö. L. Venturi: La critica d'arte di L. d. V. p. 19.

⁴⁹ Leonardo a kontinuáló előadásmódot nevetségesnek minősíti: Ms. 2038, Bibl. Nat. 16 r. L. d. V. Tagebücher und Aufzeichnungen (Lücke) p. 675—6. Vö. Ravaisson-Mollien.

⁵⁰ »három nő a jobbkerék mellett körbefogódzva közelgett táncosan.«

⁵¹ Purg. XXIX, 127—129.

*«Ed or parevan dalla bianca tratte,
or dalla rossa; e dal canto di questa
l'altre toglian l'andare tarde e ratte.»*

⁵² »Questo scrive, perché alchuna volta la fede e quella, che genera in noi carità e speranza, et alchuna volta la carità genera fede e speranza. Ma la speranza non va mai innanzi alla fede et alla carità: et dal canto di questa carità laltre tolgon landare tarde e rapte. Ilche niente altro significa, se non che tanto che va la fede et tanto va la speranza, quanto la carità lemuove« Dante, ed. 1493 fol. CCX. v.

⁵³ Leonardo maga elítéli az egy kompozíció belüli párhuzamos tartásokat, azonos mozgáskézmákat; vö. L. d. V. das Buch von Malerei. Hgg. von. H. Ludwig, Wien, 1882. Quellenschriften f. Kstgesch. — § 178, Nr. 250. A képhagyományban megvan (pl. Modenai Ms. Schubring p. 286), de nem általános a körtáncmotívum. A három erény pl. libasorban vonul egy trecento-tollrajzon (Altonai Ms. Altona Christianaeum, kép: Lippmann, op. cit. p. 17), az 1487-es bresciai kiad. fametszetén (Purg. XXIX.), ugyanígy az 1491-es (93, 97-es) velencei kiadásokban. Különben még a Botticellire támaszkodó Zuccaro-féle illusztrációkon sem fogódznak az erények zárt körbe. (1586—87; vö. Lippmann p. 22—23; — repr. Schubring p. 284).

⁵⁴ Jézus a világ báránya akar lenni; Mária visszatartaná, de Anna, az anyaszentegyház megsemmisítője, figyelmezteti, hogy így rendeltetett. — Pietro da Nuovola levele Isabella d'Estéhez 1501. ápr. 3. (Beltrami: Documenti e memorie riguardanti a vita e le opere di L. d. V. Milano, 1919. Nr. 107.) — Vö. Girolamo Casio: Libro dei Fasti, id. Bossi: Il Cenacolo di L. d. V. Milano, 1810. pag. 19. — L. Venturi: Critica d'arte di L. d. V. p. 96 »E dell'opera d'arte che cosa rimane?«

⁵⁵ »Et passando ditto Lionardo insieme col G. da Gavina da Santa Trinita dalla panaccia dellj Spinj, dove era una ragunata d'huominj da bene, et dove si disputava un passo di Dante, chiamaro(n) detto Lionardo, disendogli che dichiarassj loro quel passo. Et a caso a punto passò di qui Michele Agnolo, et chiamato da uno di loro rispose Lionardo: Michele Agnolo ve le dichiarerà egli. Di che parende (sic) a Michele Angolo l'havessi dette per sbeffarlo, con ira gli rispose: dichiaralo pur tu, che facestj un disegno di un cavallo per gittarlo di bronzo et non lo potestj gittare, et per vergognalo lasciasti stare. Et detto questo, voltò loro le rene et andò via; dove rimase Lionardo che per le dette parole diventò rosso.«

C. Fabriczy: Il Codice dell'Anonimo Gaddiano, Firenze, 1893 p. 90. — Solmi: Fonti di L. (Giornale storico della letteratura italiana, 1906—8, suppl. p. 131. — Az anekdota hihetőleg G. da Gavinától is származik, aki az esetnél mint Leonardo kísérője, jelen volt. — (Emil Möller véleménye: 1. Suter: Das Rätsel von Leonards Schlachtenbille, Strassburg 1937, p. 53, 58 jegyz.)

^{55a} Solmi: I fonti di L. d. V. Giorn. Stor. della lett. ital. 1908. Suppl. p. 132—134. — a víz mozgásáról: Cod. Atl. fol. 171 r. — Dante Inf. V. 43 skk; — a szemsugarak hipotéziséről: Ms. Ashourham, I. fol. 32 v. — Dante Purg. V. 14 skk; népies versidézet, Dante-reminiscenciákkal: Croquis et dessins sur le cheval, fol. 60 r. — Dante Purg. XXIV. v. 46 skk. — A víz mozgásáról kerek edényben: Cod. Leicester fol. 36 v. — Dante Par. XIV. 1—6. (Solmi: Nuove fonti di L. d. V. ibid. 1911, p. 306 — CCVIII.) — Solmi szerint nem lehetetlen, hogy Leonardonak a szép 1478-as milánói Dante-kiadás volt meg. (p. 133, 2. jegyz.) Dantei olvasottsága kiterjedt a Convivio-ra is; — a Nicholo della Croce-nál eml. Dante (Ms. F. borítéklap, verso) Solmi feltevése szerint egyébként nem a Divina Commedia, hanem az apokrif »Quaestio de aqua et terra« lehet, mely 1508-ban kiadásra került; a bejegyzés 1509 körüli. — Solmi p. 134.

⁵⁶ »E quanto egli (Michelangelo) ne fosse studioso (di Dante), si vedrebbe da un solo Dante col commento del Ladino della prima stampa, che e in foglio e in carta grossa, e con un margine largo un mezzo palma e forse piu. Su questi margini il Bonarotti aveva disegnato tutto quello, che si contiene nella poesia di Dante...« — A kötet Antonio Montauti szobrászé volt (megh. 1740), aki Livorno és Civitavecchia közt hajótörést szenvedett; a könyv ekkor veszett oda. — Vö. Bottari, in Vasari, ed. 1760 Roma, III. 252 no. 2.; I. Kraus, Dante p. 618 etc.

⁵⁷ Márc. 4-től; egy júliusi utazásról tudunk: az ostromlott Pisa alatt járt kormányküldetésben, az Arno-csatorna ügyében.

⁵⁸ 1503. ápr. 8-án Br. M. 229 Richter 1525; esetleges 1478 körüli kapcsolatokról Calvi: I manoscritti p. 19.

⁵⁹ utóbbiról: P. Litta: Famiglie celebri d'Italia vol. VIII. VIII. Tav. XII. A Botticelli-kódex sorsáról semmit sem tudunk; a lapok egy részének első ismert tulajdonosa Krisztina svéd királynő volt. Lippmann 23; vö. Schaefer, E.: Sandro Botticellis Zeichnungen zu Dante's Göttlicher Komödie. Berlin, 1921.

⁶⁰ Az irodalomban általánosan elfogadott 10 vagy több évnnyi különbség természetesen képtelenség: mindkét rajzot 1503—1506 közé lehet helyezni.

⁶¹ Sajátkezű: Clark; korábban erősen vitatták, vö. E. Möller Monatshefte f. Kstwiss. 1911, p. 531 sk.

⁶² Meller Simon: Leonardo lovasábrázolásai a Szépművészeti Múzeum bronzlovasa. A Szépművészeti Múzeum Évkönyvei I. 1919 p. 122 — (Simon Meller: Die Reiterdarstellungen Leonards und die Budapester Bronzestatue, Jahrb. d. Preuss. Kstsamml. 1916 p. 243).

⁶³ A beállítás, mint Popp rámutatott (p. 54), a proporció-figurákon általános, feltűnése tehát egymagában még nem határoz meg egyidejűséget.

⁶⁴ A fonatmotívum hasonló formában előfordul a H-kéziratban fol. 33 r és 35 r (Ravaisson-Mollien) VI. és a Cod. Atl.-ban, fol. 385 v.).

⁶⁵ »An actor in tragic attitude; Berenson no. 1134.,

⁶⁶ Purg. XXVII. 127—132.

⁶⁷ Purg. XXVII. 139—142.

*«Non aspettar mio dir più, né mio cenno;
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
Per ch'io te sopra te corono e mitrio.»*

Dante fején a sapka fölött »mitra«, mindenesetre még egy főveg tűnik fel a Venet. Marziana Cl. IX. 276 kézirat miniatúráján (a Par. I. 13. sorához): Dante a zenélő Apollón előtt térdel (XIV. sz. vége), kép: Kraus 582, vö. szöveg uo. — Az ábrázolás perzsa miniatúrákra emlékeztet.

^{67a} A szembenálló Dante-figura, turbánszerű sapkával és rajta koszorúval egy 1465—80 közt keletkezett firenzei metszeten is fölűnik (A. I. 61. Hind: Early Italian Engraving. London, 1938. Part. I. vol. II. plate 57.), amelynek eredetije Domenico da Michelino freskója a firenzei Dómban. (repr. Van Marle: The Italian Schools of Painting, The Hague 1928 vol. X. p. 188 fig. 121); a Dante-fejet Gaye-publikálta dokumentum szerint Baldovineti festette bele a képbe. (Részletes tanulm.: Rudolf Altrocchi: Michelino's Dante. In: Speculum, a Journal of Medieval studies, VI. no. 1. Jan. 1931 Cambridge, Massachusetts.) A freskó portréja nem visel turbánszerű fejkendőt, csak sapkáján koszorút. A fej félprofilba fordítva, élesen mintázva; a Leonardo rajz fejmegoldása közelebb áll a metszethez; 1. különösen a körülrajzolt száját, a mélyen árkolt sötét szemet!

⁶⁸ Müntz. Eug.: Léonard da Vinci. Paris, 1899. p. 529. — A Matelda-rajz 21 × 13,5 cm, a Dante-lap 20 × 13.

⁶⁹ Windsor 12 502; Berenson 1135 Bodmer 308, p. 412:(1503—5 k. keletkezett; a koszorúnak nem tulajdonít jelentőséget).

⁷⁰ Purg. VI. 58—66:

*«Ma vedi là un'anima, che posta
sola soletta, verso noi riguarda;
quella ne insegnerà la via più tosta.»
Vennimo a lei. O anima lombarda,
come ti stavi altera e disdegnosa,
e nel muover degli occhi onesta e tarda!
Ella non ci diceva alcuna cosa;
ma lasciavane gir, solo guardando
a guisa di leon quando si posa.»*

⁷¹ »O mantovai! Sordello vagyok én, — a te földid!«

⁷² Bodmer p. 412.

⁷³ Bodmer 212 p. 396; Turin, Bibl. Reale, No. 15 574; Berenson 1086. (cca 1491—93) v. Victor Mortet: *La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Dürer et de Leonard de Vinci. «Melanges Chatelain»*. Paris, 1910.

⁷⁴ Bodmer 309. p. 412 Windsor 12 556; Berenson 1147.

⁷⁵ Sajátkezűségét kétségbevetették; 1. Bodmer.

⁷⁶ A hajkezelés márványfejekre, leginkább Donatello Marzoccójának sörényére emlékeztet: a »pihenő oroszlán« témához nincs kiválóbb firenzei mintakép. Vö. Kaufmann: Donatello, Berlin, 1936. p. 40 sq.

⁷⁷ Mintegy átvezető fokozat az a windsori lap, amelyen az ordító oroszlánprofil mellett egy csukottszájú en face fej is feltűnik. (Repr. Sirén: L. d. V. Pl. 160. B.)

⁷⁸ Bodmer 289 p. 409. Goldscheider No. 47. (1490 k.).

⁷⁹ Berenson, Bodmer, Clark és Goldscheider szerint; eltérőleg: Popp (id. Bodmer).

⁸⁰ Ikonográfiailag még közelebb áll hozzá egy turini rajz: kép Piantanida-Baroni, L. d. V. (Berlin, Lüttke Verl.) p. 183. Az energikus idős férfin profil, amely mintegy Leonardo állandó készletéhez tartozik, kis változtatásokkal sűrűn fordul elő az oeuvre-ben, különböző alkalmazásban, pl. anatómiai fejeken (Bodmer 343), karikatúra gyanánt (Bodmer 218, 2. Windsor 12 476) és Leonardo alkalmasint élő modelleket is olykor a proporciókán alapján válogat és állít be. A proporciófejek sorozatában egy kisebb csoport magva lehet a Dante-lappal való érintkezése és ikonográfiai jegyei révén (l. fent) az en face Sordello-fej. A vele kapcsolatos profilokon ezek a jegyek csökökenő mértékben vannak jelen: nem adnak támpontot arra, hogy továbbképzésük során Leonardo meddig gondolt még a Dante-témára.

⁸¹ De Rinaldis p. 228 tav. 66.

⁸² De Toni: *Le piante e gli animali in L. d. V. fig. 25 pag. 114* Berenson 1169.

⁸³ A motívum eredhet a kakas-kigyó-varangy egyesítéséből képzett baziliszkus ikonográfiájából és a kecske állán fityegő két kis leányból, amely átment a szatírok ikonográfiájára.

⁸⁴ »A female monster winged, horned and tushed with two goitres, like pendant udders.« (l. 82 jegyz.)

⁸⁵ Inf. XXI. 120, XXII. 29, 59, 145.

⁸⁶ De Toni fig. 37, pag., 118.

⁸⁷ De Toni fig. 38 pag. 118, egy további, kecskéből képzett démonfej is közel áll e csoporthoz; igen magas kvalitású jobbkezes rajz (Leonardo?). De Toni, fig. 36.

⁸⁸ De Toni fig. 26. p. 114 Bodmer 179. (1485—89-ből).

Az Inf. XXII. 73-ban előfordul egy Draghinazzo nevű ördög, de szerepe szerint nem állatalakú.

⁸⁹ Hasonló egy felsőolasz kora-quattrocentista rajzán, amely baziliszkuszt ábrázol: a Vasari-féle »Libro de disegni«-ben. Pope-Hennessy: Uccello, London, Phaidon, 1950. pl. XI.

⁹⁰ Inf. XXV. 50—51.

»Ed un serpente con sei pie si lancia
dinanzi all'uno...«

⁹¹ Inf. XXV. 73—78.

*Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe, il ventre e il casso
divennero membra che non fur mai viste.
Ogni primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen già con lento passo.*

⁹² Bodmer l. c.

⁹³ Valószínű, hogy Botticellinek még Leonardo Milánóba távozta előtt voltak rajzai az 1481-es kiadás fametszeteihez. A fordított eset, hogy t. i. Leonardo rajzai hatottak volna Botticelli meglevő (berlini) rajzaira, nem valószínű, mert ezek a rajzok nem tartalmaznak semmi érezhetően »megemésztetlen« leonardói elemet. A démonfejes lapok esetében nem feltétlen az összefüggés a Dante-szöveggel: a »Sárkány« fejével való rokonságuk és Botticelli-párhuzamaik nem bizonyítanak többet, minthogy illenek az Inferno témájához. Másfelől nem lehet eleve kizárni, hogy Leonardo Milánóban is foglalkozhatott már a Dante-témával, mint olyasmival, amihez még Firenzében, Botticellivel közös indítékai lehettek.

⁹⁴ Windsor 12 431 r.-v. Bodmer 346—347 (p. 419: 1512—16). — Goldscheider: Leonardo. No. 109, p. 37.

⁹⁵ Calvi: I manoscritti. pp. 189. sqq.

⁹⁶ A lapok régi számozása: Álló ifjú 86, lovas: 87.

⁹⁷ ...»Nevertheless, this drawings have a subtly French flavour. The elegant artifice of the costumes, no less, than the sentiment, recalls that silvery, lunar reflection of the Italian Renaissance, which we see in the Chateaux of the Loire; ... But we may also feel in these masquerades something remote from the Italian spirit of the time, something dreamlike, as if seen through the eyes of a man to whom the golden life of the Renaissance was a distant, fanciful dream.« Clark p. 157—158.

⁹⁸ Par. III. 10—16.

*Quali per vetri trasparenti e tersi
o ver per aque nitide e tranquille,
non si profonde, che i fondi sien persi
tornan de' nostri visi le postille
debili sì che perla in bianca fronte
non vien men tosto alle nostre pupille;
tali vid' io più face a parlar pronte...*

⁹⁹ Par. III. 34—41.

*Ed io all'ombra che pareva più vaga
di ragionar, drizza' mi, e cominciai,*

¹⁰⁰ Par. III. 42.

*On'd'ella pronta e con occhi ridenti:
..... 46—49:
Io fui nel mondo vergine sorella;
e se la mente tua ben si riguarda,
non mi ti celerà l'esser più bella,
ma riconoscerai ch'io son Piccarda...*

¹⁰¹ Par. III. 113—114:

*Sorella fu; e così te fu tolta
di capo l'ombra delle sacre bened.*

¹⁰² Par. IX. 112—125.

*Tu voi saper, chi e in questa Lumiera,
che qui appresso me così scintilla,
come raggio di sole in aqua mera.
Or sappi che la entro si tranquilla
Raab; Ben si convenne lei lasciar per palma
in alcun cielo dell'alta vittoria,
che s'acquisto con l'una e l'altra palma;
Perch'ella favorò la prima gloria
di Gosue in su la terra santa...*

¹⁰³ A Landino-kommentár szerint a »L'una e l'altra palma« Krisztus győzelmére vonatkozik a keresztfán: ... »le mani lequali furono conficte insu la croce.« Dante 1493 fol. CCXXXVI. v. — Botticellinél Raab alakja nem szerepel, a látvány merő fény lévén. — A Leonardo-figura tartására vonatkozólag vö.: Leonardo festő-regulái, MS. 2038 (Bibl. Nat. Paris) fol. 20 r.: »Dellatto delle figure.« (Ravaissón-Mollien, Les Manuscrits, VI.) — Leonardo szerint a művészek az ábrázolás módjával éreztenie kell a különbséget paraszt és nemesember, erős és gyenge, kéjné és tisztességes asszony közt: Ludwig, § 376 no. 385.

¹⁰⁴ Jos. 2.11. — Raab megdicsőítése: Greg. Naz. Carm. 1, 2, 17 (Migne Patr. Gr. XXXVII. 783.) Raab Krisztus ősei közt: Luk. 3, 32.

¹⁰⁵ A tárgyalaton kívül Dante-vonatkozású lehet a Leonardo-karikaturák egyike-másika (vö. Függelék I.); az eddig megfigyelt »allegóriák« közt a 12 497. sz. (Berenson, 1119) windsori tollrajz egyik ábrázolása és a Paradiso XXXII. befejezetlen Botticelli-rajza közt látok bizonyos hasonlóságot. A Leonardo-rajzon, ha jól értem, alakok csoportja van elhelyezve valamely sugarak-áttörte felhőgyűrűn, amelynek közepében mintha valami fényesebb tömeg (felhő?) látszana; Leonardo a »mennyei rózsa« megjelenítését próbál, gatta? — A rajzhoz tartozik jobbra fent egy égitestnek látszó gömb-rajta figura; a vibráló vonalburok, amely a jelenséget körülveszi, hőt jelezhet. — A szeretet hevében izzó Isten látománya? (Par. XXXIII. 124—137.)

¹⁰⁶ A megvilágításról vö. Wilde, J.: The Hall of the Great Council of Florence; — Journal of the Warburg and Courtauld Institute, vol. 7, 1944. p. 81. f.

¹⁰⁷ A Leonardo-csatákép genetikájával bővebben foglalkozom készülő tanulmányomban.

¹⁰⁸ Vö. Kraus: Dante. p. 656; Volkmann: Iconogr. Dantesca. p. 77—78.; 1. még: Müller-Walde és Berenson, feljebb 10,—11. jegyz. — Egy kozmikus katasztrófát ábrázoló windsori tollrajzjal kapcsolatban (No. 12 388) G. Neufeld utalt bibliai szövegek mellett



27. Szerelmespár. Szatirikus firenzei metszet 1465–80k.
London, British Museum

lehetséges Dante-kapcsolatra, az Inf. XIV. tűzeső-jelenetére. »The sketch is not an illustration, but recalls in so many ways the fourteenth canto of Dante's *Inferno*, where those are punished, who sinned against God, against nature, or against man, that one is attempted to assume an associative connection...« (The Art Bulletin, 1946. p. 48.) Vö. Függelék III.

¹⁰⁹ J. Wilde: *Italian Drawings... Michelangelo and his Studio*. London, (Brit. Mus.) 1953. — No. 2. p. 3.

¹¹⁰ A hagyományos címről ibid. — Vö. Függelék II. — A Wilde által felhozott ikonográfiai analógiákkal kapcsolatban megjegyzem, hogy amikor ugyanez a profiltípus a Michelangelo-tanítványok kezén valóban szatirfejfé alakul át (tollrajz a Louvre-ban; Bandinelli v. Battista Franco. — Louvre 684; M. Delacroix: *Dessin de Michel Ange*. Bruxelles, 1938. p. 93; — Goldscheider: *Michelangelo Drawings*, London, Phaidon 1951. fig. 199.), akkor éppen a libidó jegyeit pótolják rajta (kéjes száj és pillantás, lapított orr).

¹¹¹ Vö. Függelék II.

FÜGGELÉK

I.

Leonardo szélsőséges ellentéteket egyesítő alkatát tartva szem előtt, nem lehet eleve elutasítani, hogy a Dante-témát alkalmas karikatúra tárgyává is tehette. A négyfejes windsori lapon (26. kép:) az alsó pár aligha ábrázol mást, mint Dantét és Beatricét. Felfogás dolgában úgy tűnik, az »Histoire Ancienne« öse; csak sokkal kegyetlenebb, gorombább, naivabb formában. (Legalábbis e benyomástól nehéz szabadulni, ha a rajzot egyszer Daumier Ulysses és Penelopéja mellé tettük.) Ilyen modern szándékot feltételezni Leonardóról természetesen meggondolandó, de véleményem szerint nincs, ami jelen esetben komolyan ellene szólna. *Irodalmi* Dante-paródia ismeretes a Quattrocentóból: Lorenzo Medici Beoni-ja. A rajz célzatosságát megerősíteni látszik a két figura viselete: a fülvédős sapka a Dante-ikonográfia tartozéka, de cafrangos-bolondos rojtjai, s a banya fantasztikus fejdísz nem a már túl-távoli s ezért hidegen is hagyó Trecento-viseletnek, hanem a XV. sz. első felében Itáliaszerte irányadó burgundi polgári öltözködésnek felelnek meg. Ez a fogás alkalmas arra, hogy az alakok történetiségét az ódivatúság komikumára játssza át. Egy a XV. sz. utolsó negyedéből való metszeten (SE monogrammista:

»La vecchia delle salsiccie« B. III. 12; Pass V. 117. 86; I. Hind: *Early Italian Engraving*. London, 1938. Vol. III. Part I. (Pl. 209; Szöveg: I. 142), amely egy monstruózus vén kofát csúfondárosan körülzáró farsangi csoportot ábrázol, szembeszökő a táncosok renaissance-izlésű, fantázia-kosztümjének és a vénasszony ósdi, burgundi polgári cicomájának komikus kontrasztja. (Vö. az ifjú Leonardo szatirikus megjegyzéseit a gyorsan változó firenzei divathóbortokról: Calvi: *Vita di Leonardo*. Brescia, 1936. p. 33–35).

A Leonardo-félekhez hasonló módon szembeállított, szatirikus szerelmespár-ábrázolásra 1465–80 közé datálható firenzei metszeten is van példa. (27. kép.) V. ö.: Hind, *Early Ital. Engr. A. IV. 14*; szerző utal Piero di Cosimo megfelelő arc-típusaira: p. 91.

II.

Lehetséges-e, hogy Leonardo és Michelangelo vetélkedése a Dante-témára is kiterjedt? — Hogy az Utolsó Ítélet koncepciójában mekkora szerepet juttat Michelangelo Danténak, ismeretes; a téma azonban jóval korábban is foglalkoztathatta. Mindennapos Dante-olvasmányáról Bolognában (1495-ben) vö. Condivi: *Vita di Michelangelo*, cap. XVI. ed. K. Frey, Berlin 1887, p. 34; Vasari, ed. 1568 p. 35; vö. Tolnay, *Michelangelo I.* p. 22. — A British Museum-beli három-szörnyfejes lap az 1520-as évekből (20. kép; Frey: *Michelangelo Zeichnungen* Taf. 31; Wilde Pl. LVII. 1. o.) valójában Leonardo windsori szörnyfejes lapjára reflektál; kivált a bal-szélső fejen, az oroszlántekintetűn szembeötöl ez. Érdekes, hogy Borinsky, miután más Michelangelo-maszkoknál önkényes összefüggéseket állapított meg egyfelől Leonardo szörnyfejeivel, másfelől a Dante-szörnyfejjel, ezt a lapot egyikkel sem hozta közvetlen kapcsolatba. Vö. Borinsky: *Das Rätsel Michelangelos*. München, 1908. p. 173 sqq. Néhány 1501–1505 közt keletkezett Michelangelo-vázlaton érződik, milyen féltékeny figyelemmel kísérte a szobrász idősebb festő-vetélytársa firenzei sikereit — elég a Szt. Anna kompozíció Michelangelo-féle tollrajz-változatára hivatkozni. Ha a lapszéli Dante-rajzokról szóló tudósítást komolyan



28. Leonardo da Vinci: Karikatúra-fejek. Krétarajz.
Windsor, Királyi gyűjtemény

vesszük, számíthatunk rá, hogy mivel a fólíáns (az 1481-es firenzei díszkiadásról van szó) nem lehetett mindig kéznél, valahányszor Michelangelónak illusztráció-ötlete támadt, a munkának nyoma lehet a meglévő vázlat-lapokon s különben is valószínű, hogy Michelangelo előbb más lapokon próbálgatta, érlelte azt, amit a könyv margójára akart rajzolni. A jelek azt mutatják, hogy a Dante-illusztrálással Leonardóval egyidőben foglalkozott.

A Cascinai Csata kompozíciójának főmotívumát eredetileg Michelangelo is — a fal tulsó szakaszán kibontakozó Leonardo-mű hatására — vad lovasütőzetnek képzelte el. A sokat vitatott British Museumbeli lapon, amely az ezzel kapcsolatba hozott vázlatot megőrizte, (28. kép), keresztirányban a csataképre, egy álló figura két változata is látható, s pár sor szöveg Michelangelo kezeírásával: zsolnáridézet és a lapszélén, a figura mentén:

(d)olore sta(n)za nell inferno

(vö. Wilde pp. 4—9.) — A sor érthető így: »dolore« hely a Pokolban azaz: részlet (stanza »locus«, stáció-értelemben) az Infernóban, ahol a »dolore«: »fájdalom« szó különösen nyomatékos. Ez a költemény két helyére vonatkozhat: a Paolo és Francesca-jelenetre (Inf. V. 121—123.: ... »Nessun maggior dolore, — Che ricordarsi del tempo felice — Nella miseria«...), vagy a Pokol kapujára (Inf. III. 1—2: »Per me si va nella citta dolente — Per me si va nell' eterno dolore«).

Az álló alak szobortervnek látszik: egyes motívumait Michelangelo később valóban fel is használta a Szt. Mátén. Nem tekinthető azonban a rajz a Szt. Máté vázlatának. Megpróbálták ezért feltételelesen összefüggésbe hozni a többi tizenegy, kivitelre nem került apostol-alak egyikével vagy a sienai oltárral; kielégítő megoldásra azonban nem jutottak. (vö. Wilde, loc. cit). — Goldscheider rámutatott, hogy a rajz egyenes folytatása Raffaelnél a Parnasszus Dante-alakjához készült vázlatban jelölhető meg. (Goldscheider: Michelangelo Drawings, London, Phaidon 1951. No. 22. p. 30; vö. Fischel: Raffael. London, 1948. II. pl. 78.) (29. kép.) — A sajátkezű felirat adta útmutatás alapján nem kell-e a rajz előzményeit is a Dante-témában keresni?

Paolo és Francesca történetét Dante lehajtott fővel, mélyen elgondolkozva hallgatja. (Inf. V. 109—111: »Da ch'io intesi quell anime offense — Chinai'l viso e tanto il tenni basso — Finche'l poeta mi disse: »Che pense?«) — Az illusztrációkon azonban chelyütt Dante felemeli karját, beszédre-felhívó gesztussal.

Az eltűnődő testtartás a Pokol kapujánál is indokolható a szövegből (Inf. III. 10—12: »Queste parole di colore oscuro Vid'io scritte al sommo d'una porta — Perch'io: »Maestro, il senso lor



30. Raffaello: Dante. Tanulmány a Parnasszushoz. Tollrajz. Windsor, Királyi gyűjtemény



29. Michelangelo: Vázlat lap. Tollrajz. London, British Museum

m'e duro.) — Néhány sorral odébb, a kapun belül, Dante a »közönyösök« bűnhődésének láttán mélyen megrendül és a pokolzaj (III. 26 »parole di dolore«) könnyekre fakasztja. — Vö. III. 20—24. — S talán nem is olyan merész dolog a Michelangelo-rajzot összevetni Rodin Gondolkodójával, a Pokol Kapuja-kompozíció záróalakjával. A tartás itt is Michelangelót idézi: övé a tűnődő könyöklőgesztus a befelé fordult kézfővel; közös a tartalmi mondanivaló is, az elborongás mérhetetlen fájdalomakon. Éppohgy a rodini beállítás a »Penseroso« ülő változatához kapcsolódik: Lorenzo Medici sírszobrához áll közelebb. Úgy látszik azonban, ez a jellegzetes michelangelói könyöklőgesztus a fájdalmas málázás kifejezésére éppen a szóbanforgó rajzon válik nagyszabásúvá.

Az Inf. III. énekéhez adott metszeten az 1481-es Dante-kiadásban a roppantul esetlen Dante-figura kifejező kéztartása és fordulásiának iránya megfelel a Michelangelo-rajzának. — Ennek a metszetnek két verziója van: (31—32. kép) a teljesítménnyel nyilván elégedetlen Botticelli rajzára megy vissza a második is, csak más mesterember kivitelezte. (vö. Hind: Early Ital. Engr. II. Pl. 163 a—b. Szöveg: I. p. 101.) A javított kiadás fordított irányú. Dante póza is megváltozott: az imént befelé fordított kézfő kérdőleg kinyílt, de most a könyök alatt látszik a jobbkez is. (A metsző hibájából nem lehet azonnal kivenni, hogy tulajdonképpen a Vergilius-alak kezét fogja, sem azt, hogy alatta a térdben hajlított láb is Vergilius lába.) Amit e javított verzióval Botticelli akart, az ugyancsak közeljárhatott Michelangelo Gondolkodó-figurájához a dolore-feliratos lapon. — Hogy hogyan viszonyultak Botticelli (1481 előtti) rajzai a kivitelezett metszetekhez, arról fogalmat adhat egy Uffizi-beli vázlat, Bollettino d'Arte III. 1909. p. 380. Tav. IX.; Uffizi, No. 160. (amely, úgy látom, nem a berlini kódex-rajzokkal és nem is az Inferno XVIII. énekével van kapcsolatban — vö. Nerino Ferri, uo. — hanem az ősnymtatvány metszeteivel és az



31. Botticelli után: Metszet az 1481-es firenzei Dante-kiadásból. (Inf. III.) I. verzió



32. Botticelli után: Metszet az 1481-es firenzei Dante-kiadásból. (Inf. III.) II. verzió

Inf. XV. énekével, vö. Hind, II. Pl. 169 b.) — (Brunetto Latini?)

Mivel Michelangelo szoborszerű tollrajzán nincsenek feltüntetve a Dante-ikonográfia jegyei — feje födetlen, profilja nem látszik — nem állítható, hogy Dantét ábrázolja. De még ha Michelangelo apostol-szobornak szánta is a vázlatot, bizonyos, hogy, úgy ahogy áll, híven fejezi ki a hivatkozott Dante-részlet lényegét, s a lapszéli Michelangelo-rajzokat ilyenféleképpen lehet elképzelni. A felírás mellette alighanem arra való, hogy Michelangelo emlékeztesse magát: a rajz így, vagy némileg továbbképezve, jó arra, hogy alkalomadtán a könyv megfelelő helyére berajzolja.

Rajzmódor dolgában közel áll a »Gondolkodóhoz« a már említett »Szatirfej« tollrajz, amelynek ugyancsak több rokona, variánsa vagy előkészítő foka ismeretes (vö. Wilde p. 3.). Legszorosabban egy oxfordi lap csatlakozik hozzá, amelyen még két fej s egy háttal álló akt tűnik fel. (Utóbbi Leonardo mintája után? — I. Tolnay: Michelangelo, Princeton 1947. I. 83. kép. cat. 40. 10. p. 180. — ezzel szemben Goldscheider 26—27. l. 7. kép.) Wilde szerint egy ilyen lapból vághatták ki a »szatirfejet« is.

Mert ez utóbbi szorosan a figura mellett, féltojásdad-alakúra körül van nyírva. Londonban bukkant fel először, »Michael Angelo (sic!), an infernal head« címmel, egy Richardson-féle árverésen, 1746-ban, — tehát pár évvel Montauti, az elveszett Dante-inkunábulum tulajdonosának halála után. A fragmentum szélessége 13 cm, — a könyv margója Bottari szerint »félarasz vagy talán több« volt (Un mezzo palma o forse piu). Megjegyzendő, hogy a nevezetes kiadás ismert példányai általában 1—4 üres lapot is tartalmaznak, és az énekek elején s egyebütt is szabad hely van hagyva az utólag beragasztandó metszet-vignettáknak. (Vö. Hind, loc. cit.) Arra lehet gondolni, hogy a rajzot a Michelangelo-illusztrálta kötetből lopták ki, amikor az még Montautinál, vagy valamelyik előző tulajdonosánál volt.

A rémítő profil, eltérően a többi vázlatlapokon látható változataitól, nyitott szájú, mint aki félre- vagy hátraszól. A »Sátán« cím lehet önkényes (az irodalmat I. Wilde, 1. c.) — ez a név az Infernóban mindenestre egy helyen fordul elő: a VII. 1. sorban Pluto hívja segítségül Lucifert, »ördögnyelven«: »Pape Satan, pape Satan, aleppe«.

Ha e feltevések helytállók, az oxfordi lapokon (Ashmolean Museum 21. v. és 22. v.; Goldscheider 7. és 11. kép) szereplő, utóbb más célra felhasznált vázlatok közt több is állhat Michel-

angelo Dante-illusztrációival olyanféle kapcsolatban, mint az apostolszobornak is jó tollrajz-figura, a »dolore«-témára hivatkozó felirattal.

III.

A kézirat lezárta és a Szépművészeti Múzeumban való ismeretése után pár nappal érkezett a müncheni Kunstchronik 1954 májusi száma, amely beszámol Bernhard Degenhard: »Dante, Leonardo, Sangallo in einem Zeichnungstyp der Renaissance« címmel márciusban megtartott előadásáról. (A részletes tanulmány a Bibliotheca Hertziana következő számában jelenik meg.) Amennyire a szűkszavú kivonatból kiderül, Degenhart kutatásai közelről érintik és részben meglepő módon alátámasztják az itt elmondottakat. A Bibl. Vallicelliana egy Dante-kötetében — a Landinokommentáros firenzei kiadásban — 1500—1540 közt keletkezett s a Sangallo-körből való tollrajzok vannak: a kötet a művészcsalád privát használatra szánt könyve volt s illusztrálását két nemzedéken át folytatták. A kötet korábbi rajzai Giuliano da Sangallótól valók és egy elveszett Leonardo-féle Dante-illusztrációsorozat kópiáinak tekinthetők: szoros rokonságot árulnak el 1470—90 körüli, főképp természettudományos érdekű Leonardo-rajzokkal. A válogatás módját éppen ez a tudományos érdeklődés határozza meg; a rajzok nem tekinthetők szövegillusztrációnak, nem a költemény lényeges mondanivalóját interpretálják, hanem főként egyes szavakhoz kapcsolódnak, hasonlatokat jelenítenek meg. Ez az eljárás Itáliában egyébként nem ismeretes, főpéldája Holbein lapszéli rajzsorozata Erasmushoz. — A közlemény legfőbb érdekessége számomra az, hogy a leghatározottabb posztulátumként beszél Leonardo Dante-illusztrátori tevékenységéről 1500 előtt »Warum soll nicht eine Dante-Illustration Leonardos verlorengegangen sein, wie wir auch von der Michelangelos nur durch literarische Überlieferungen zufällig wissen.« — Az általam tárgyalt Dante-rajzok későbbiek és elvileg más természetűek; de Degenhart tanulmánya nemcsak ezeknek hátterére vethet érdekes fényt, hanem egyenesen azt a látszatot kelti, hogy 1500 körül a firenzei művészek elitje egymással kölcsönhatásban foglalkozott privát-célú Dante-illusztrálással. Kunstchronik, Mai 1954 (7. Jahr, Heft 5.) p. 131—134.

Egy-egy nagy művész külső megjelenése, arcvonásai, úgynevezett arcképe vagy önarcképe mindig foglalkoztatta a művészettörténeti kutatókat. A régi források is rendszerint metszetben közlik annak a művésznek hiteles vagy ideálportréját, akinek életéről és műveiről beszámolnak.

Egy időben, főleg a század elején, valóságos divattá vált a művészek alkotásain az önarckép keresése, és majdnem minden képből kitekintő alak önarckép lett. Így sokszor megtörtént az az eset, hogy egy-egy művésznek öt-hat különféle úgynevezett önarcképét ismertették, ugyanakkor azonban ez az öt-hat arc egy csöppet sem, vagy alig hasonlított egymáshoz.

Caravaggiónak is számtalan önarcképe függött különféle múzeumokban, így például a Szépművészeti Múzeumban is van egy arckép, egy Caravaggio községből származó festőnek tréfás feliratú képe, amelyet nem kisebb művészettörténész mint Lionello Venturi ismert el és publikált 1910-ben¹ mint Caravaggio eredeti művét, sőt önarcképét. A kép felirata mindössze csak annyit árul el, hogy egy Caravaggióból származó festő egy pár csirkéért festette meg Sansovino nevű barátjának ezen a képen az arcképét. A kutatás természetesen azóta már régen revideálta azt a megállapítást, hogy a képnek valami köze is lenne Caravaggióhoz.

A sok apokrif úgynevezett Caravaggio-önarckép ismeretése felesleges s éppen ezért e helyen mellőzzük. Nem akarjuk felsorolni mindazt a komolytalan attribúciót, zagyva szenzációhajszolást, ami Caravaggióval kapcsolatban a művészettörténeti irodalomban napvilágot látott, amelyben az önarcképeknek is jelentős szerep jutott. Itt elég, ha ebben a vonatkozásban a kezdetre, a különben elég megbízható Bellorira utalunk, aki szerint a Galleria Borghese Dávidján Góliát vérző feje »è il suo proprio ritratto«. Ugyanez a Bellori azonban 1672-ben megjelent *Vite dei pittori, scultori et architetti moderni* című művében ismeretlen metszötől közöl egy Caravaggiót ábrázoló arcképet, amely — mint az alábbiakból kitűnik — valóban az egyetlen hiteles Caravaggio-ábrázolásra megy vissza.²

A Caravaggióval foglalkozó irodalomban Matteo Marangoni az első, aki a *Dedalo* 1921/22-es számában megjelent cikkében³ első ízben jegyzi meg, hogy a Bellorinál közölt metszet kétségtelenül Caravaggio vonásait örökíti meg, és ő az első, aki azt a felfedezését is közli, hogy a San Luigi dei Francesi-beli Szent Máté mártíromságán a háttérben balra lévő alakban Caravaggio önarcképét festette meg.

Roberto Longhi, a neves haladó szellemű olasz művészettörténész, Caravaggiónak egyik legjobb ismerője, akinek oly sokat köszönhet a Caravaggio-kutatás, 1927-ben⁴ mint ismert tény említi a Máté mártíromságán szereplő önarcképet, amelyet szerinte az Accademia di San Luca

számára készült Caravaggio-arckép segítségével lehetett azonosítani. Ezt az Accademia di San Luca számára készített arcképet Ottavio Leoni festette, aki 1604—14 között az Accademia di San Luca »principe«-je volt és a római társaság kedvelt, divatos arcképfestője. Baglione azt írja róla: »non vi è Principe, Principessa, Gentiluomo e Gentildonna, come anche persona privata, che da Ottavio stata ritratta non sia«⁵. 1631-ben *Ritratti di alcuni celebri del sec. XVII. disegnati ed intagliati dal Cav. Ottavio Lioni* címmel arcképekből metszetsorozat is adott ki.⁶ Ottavio Leoni ovális medaillonba foglalt lent »Michelagnolo da Caravaggio Pi« feliratú cartouche-al díszített képét, a szerző említése nélkül Patrizi közli 1921-ben megjelent »Un pittore criminale, Il Caravaggio, ricostruzione psicologica e la nova critica d'arte« már címében is túlzottan nagyigényű, áltudományos, szenzációt hajszoló fércművében.⁷ Már ez a sötét és rossz reprodukció is igen meggyőző a Máté mártíromságán lévő önarckép azonosításának helyességére vonatkozóan. A Bellorinál



1. Ottavio Leoni: Caravaggio. Rajz. Firenze, Biblioteca Marucelliana



2. Caravaggio: Önarckép. Szt. Máté mártírsága. Részlet. Róma, S. Luigi dei Francesi

közölt metszet talán ez után a kép után készült, lehet, hogy magának Ottavio Leoninak a metszete.

Ludwig Schudt 1942-ben megjelent Caravaggio-monografiájában Marangonira hivatkozva ugyancsak önarcképnek tekinti a Máté mártírságán a felső balsarokban lévő arcot és a Bellori Vite-jében megjelent metszethez hasonlítja.⁸



3. Caravaggio: A beteg Bacchus-gyerek. Róma, Galleria Borghese

A legkitűnőbb és legmeggyőzőbb az összehasonlítás a R. Longhi által felfedezett, a Paragone 1951 márciusi számában közölt⁹ Ottavio Leoni Caravaggiót ábrázoló rajzával, amelyet a firenzei Biblioteca Marucelliana őriz. A rajz minden valószínűség szerint a római portré előkészítő rajza és minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy természet után készült. (1. kép) Denis Mahon a Burlington Magazine-ben¹⁰ egymás alatt reprodukálja a rajzot és a Máté mártírságából kivágott fejet. Az analógia több mint meggyőző, ami annak is köszönhető, hogy a rajz és a kép (2. kép) körülbelül egyidős férfit ábrázol. Körülbelül 25–30 éves férfit. Ezt a körülményt Denis Mahon, mint érveinek egyikét használja fel a Máté mártírságának átkelteséhez. Szerinte ugyanis¹¹ a Máté mártírsága az 1598–1600-as években keletkezett és ebben egy véleményen van Hermann Voss-szal, aki a San Luigi-beli képeket a 90-es évek végére teszi.¹² Jacob Hess¹³ és L. Venturi¹⁴ valamivel későbbre, az 1600-as évek elejére helyezik a Máté mártírságát. A Máté mártírságának ez a későbbre keltezése meggyőzőbb is, mint az 1951-es milánói Caravaggio-kiállítás R. Longhi szerkesztésében megjelent katalógusának 1595-ös évszáma.¹⁵ A Longhi által 1928-ban publikált igen fontos Milesi-féle adat ugyanis az addigi 1560–65-ös hipotetikus születési dátummal szemben hitelesen és vitathatatlanul 1573-ra teszi Caravaggio születési évét. 1595-ben tehát Caravaggio még csak huszonnégy éves lenne, s bár tudjuk, hogy zseniálisan koraérett volt és művészetében harmincöt éves korában már olyan sajátosságokat találunk, amelyek öreg mesterre vallanak, a Máté mártírsága olyan mű, amelyet nem valószínű, hogy egy huszonnégy éves fiú festett volna. Az ezen megfestett önarckép is legalább 25–30 év körüli férfit ábrázol.

Caravaggiónak ez érettebb korából való önarcképén kívül R. Longhi 1928-ban¹⁶ még egy fiatalkori Caravaggio-képet is a fiatal festő önarcképének tart. Ez a kép a Bacchino malato, (3. kép) a beteg Bacchus-gyerek, vagy Fiú szőlőfürttel a Galleria Borghesében, az 1580-as évek végéről. Az ifjú testszíne ezen a képen erősen sárga, szája lila, szederjes, mint olyan valakinek, aki nemrég épült fel lázas betegségből. Mancini-ből, a Caravaggióra vonatkozó legkorábbi forrásból¹⁷ tudjuk, hogy Caravaggio mint gyermekifjú Rómában a sok nélkülözés, éhezés és kizsákmányoltság következtében megbetegedett és beteg az Ospedale della Consolazioneban feküdt. R. Longhi szerint Caravaggio ezt az önarcképet közvetlenül a kórházból való kijövele után, lábadozása idején készítette. Megjegyzi, hogy az arc hasonlított az Accademia di San Lucabeli Caravaggiót ábrázoló arcképre. Hasonlók az arc faunszerű vonásai, az erős, ívelt szemöldök, a száj melletti két ránc, a duzzadt száj, lapos orr és a göndör, kicsit gondozatlan haj. Az új születési adat szerint Caravaggio ekkor körülbelül tizenhétéves kamaszfiú, a képen valóban ilyen korú fiút látunk, aki játékból lombokból koszorút tesz fejére és örül, hogy egy fürt szőlő birtokába jutott.

Fentiekből is láthatjuk, hogy a legnevesebb olasz és külföldi művészettörténészek milyen behatóan foglalkoztak a Caravaggióra vonatkozó problémákkal (ez a Caravaggióval való foglalkozás különösen meglepettett a milánói Caravaggio-kiállítás óta, hogy mást ne is említsünk, azóta nem kevesebb, mint négy új Caravaggio-

monográfia jelent meg és egy nagyjelentőségű új, fiatalkori Caravaggio-kép került elő), és hogy ezek a műtörténészek kutatásaiknál a legmesszebbmenően felhasználták a korbéli és a későbbi forrásokat. Sokan megírták már Baglione és Bellori alapján, hogy Caravaggio Rómában egy ideig Cavaliere d'Arpino műhelyében dolgozott és itt virágokat és gyümölcsöket festett e későmanierista festő képeibe, majd otthagyta ezt a számára megalázó munkát. Sokan említik meg, sőt idézik is Baglione következő mondatát: »Indi provò a stare da se stesso e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. E il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse con gran diligenza fatte ma di maniera un po secca...«. Annál különösebb, hogy a kortársnak ezt a minden valószínűség szerint tényeken alapuló megfigyelését még az 1951-es Caravaggio-kiállítás alkalmával sem kísérelték meg a fennmaradt hiteles korai művekkel összefüggésbe hozni. A kitűnő szemű Hermann Voss 1951-ben Münchenben, Caravaggio európai jelentőségéről tartott előadásában, félmondatban érinti ezt a problémát.¹⁸

R. Longhi¹⁹ 1952-ben megjelent Caravaggio-monográfiájában hosszan foglalkozik Baglionenak azzal a megállapításával, hogy Caravaggio fiatalkori képeit tükörből festette. Valóságos esztétikai elméletet épít fel ebből a szerinte igen valószínűnek s éppen ezért elfogadhatónak látszó közlésből. Longhi szerint Caravaggióknak, a »naturalistának« a biztos valóság megközelítése végett volt szüksége a tükörré, amely »összefogja a széttöredezettet« és mintegy »aquarium-valóságot« teremti. Mint feltevést megemlíti, hogy talán az a régi metafora késztette Caravaggiót arra, hogy tükörből fessen, amely szerint »a festészetnek a valóság tükörképének kell lennie«. A tükörben nézve a valóságot — fejti ki Longhi — Caravaggio meglepetve vette észre, hogy a tükörben nem is olyan fontos az emberi alak, mert hisz, ha el is lép a tükörtől, mégis bennmarad a tükör által visszavert felületben: mint kétszeres tükörkép a meghajlított padlón, mint árnyék a falon stb. Végül mindebből azt a következtetést vonja le, hogy a kortárs-festőkkel szemben, akik témájukat előkészítő rajzok segítségével, tudományos felkészültséggel és absztraháló stilizálással dolgozták ki és ezzel az akkori uralkodó osztályt szolgálták, Caravaggio a hétköznapi, az egyszerű érzések festője, a tárgyak mindennapi valósága érdekli, a tárgyaké, amelyek a tükörben ugyanolyan értékiek, mint az emberek.

Ami bennünket azonban ennél most, az adott esetben még jobban érdekel, az az, hogy Longhi egészen határozottan visszaautasítja Baglionenak azt a közlését, miszerint a tükörből több képen *saját magát* festette meg. Egyenesen nevetségesnek nevezi (proposizione ridicola) azt az egyesek által megkockáztatott feltevést, hogy Caravaggio fiatalkori, többnyire egyalakos képei, önarcképek lennének. Ezt a feltevést szerinte a fennmaradt fiatalkori művek nemhogy igazolják, hanem — egy kivételével — egyenesen megcáfolják. Ez az egyetlen kivétel természetesen a Bacchino malato a Villa Borghesében, amelyről ő már egyszer kimutatta, hogy Caravaggio önarcképe.

Ugyancsak R. Longhi, ezeket a fiatalkori képeket tárgyalva, valamivel lejjebb, Bellorit idézi,²⁰ aki elmondja, hogy a félig még gyermek Caravaggio Rómában az

első években nagy nyomorban élt és megjegyzi, hogy »bisognoso et ignudo com'era« nem volt pénze modellre. És minthogy nem volt pénze modellre — állapítja meg Longhi — vele egyidős barátait, játszótársait hozta fel az utcáról, azokat festette meg, ez magyarázza meg ezeknek a fiatalkori képeken szereplő alakoknak androgén jellegét, — minthogy ezek a fiúk éppen abban az átmeneti korban voltak, amikor még nem serdültek teljesen férfivá. Ezért is volt — írja továbbá Longhi —, hogy például a leningrádi Lanton játszó fiút sokáig nőnek tartották.

Miközben Longhi mindezt megállapítja, könyvének első oldalán három Caravaggio *önarcképet* közöl: a nemrégiben angol magángyűjteményben felfedezett, ma a New-York-i Metropolitan Museumban lévő Muzsikáló fiúk háttérének kitekintő fiúfejét, a Bacchino malatot és a Máté mártíromságának férfikori önarcképet.

Longhi megállapításaival szemben a következőket szeretnénk megjegyezni.

Minden további nélkül elfogadjuk, hogy Caravaggio, mint ahogyan a kortárs Baglione is írja, első képeit tükörből festette. Nem azonosítjuk magunkat azonban azzal a komplikált és kissé zavaros elmélettel, amit Longhi ebből a tükörből való festésből alkot. Igen helyesen látja Longhi, hogy Caravaggióknak a környező valósághoz való ragaszkodása a maga korában jelentőségében felbecsülhetetlen forradalmi tett, hisz köztudomású, hogy új szemlélete, új látásmódja mekkora felzúdulást keltett festő és megrendelő körökben. Igen helyes az a megállapítás is, hogy Caravaggio művészetével nem az uralkodó osztályt kívánta szolgálni. De miért kellett volna neki ehhez a tükör? Miért valóságosabb a valóság a tükörben — és később, amikor még sokkal kérelhetetlenebbül realista, mint korai képein — amelyeken mindig érződik még valami kevés a manierizmushoz való kötöttségből — miért nem használja tovább a tükört, ha az oly kiváló segédeszköznek bizonyult? Azt, hogy a tükörben való festésnél elveszti számára fontosságát az emberi alak, ugyancsak nem tudjuk elfogadni, hiszen az egyetlen — kissé már későbbi — Csendélet kivételével első képei mind figurálisak. Hogy az emberen túl más is érdekli, mégpedig legalább olyan intenzitással érdekli, mint az ember, ezt nemcsak Giustiniani marchesenek tett sokszor idézett kijelentéséből tudjuk, hogy tudniillik »tanta manifattura gli era fare un quadro buono di fiori come di figure«, hanem a fennmaradt művek csodálatos csendéleti részletei is igazolják.

Tehát Longhi is elismeri, hogy Caravaggio, ez az északról jött, a valósághoz *tudatosan* ragaszkodó kamaszfiú, Rómában, szegényen és elhagyatva odaállt a tükör elé és úgy festett. Mit látott azonban, ha belenézett a tükörbe? Mi mást elsősorban, mint saját magát. Miért festett volna meg mindent pontosan, valóságosan és aprólékosan, amit ott a tükörben látott és miért ne látta volna meg éppen saját magát? Miért hozta volna fel barátait, a vele egyidős kamaszfiúkat, állította azokat a tükör elé, mindig mást és mást, ahogy Longhi feltételezi, ami már sokkal körülményesebb, amikor a legegyszerűbb és legkézenfekvőbb az volt számára, hogy saját magát fesse meg. Az önarcképfestéstől — ezt Longhinak is be kell látnia — nem idegenkedett, hisz maga Longhi az, aki a sorozat egyik darabját, a Bacchino malatot mint önarcképet ismerteti.



4. Caravaggio: Bacchus. Firenze, Uffizi

Mi legalább olyan érthetetlennek tartjuk Longhinak az önarckép-teóriával szembenálló makacs, elutasító magatartását és magyarázatát a barátokkal és játszótársakkal — persze néha barátok is szerepelnek, mint például a New-York-i képen, — mint amilyen nevésségesnek ő az önarckép-teóriát. Nem értjük, hogy hogyan írhatja Longhi azt, hogy a Bacchino malaton kívül²¹ a fennmaradt korai zsánerjellegű képek egyike sem hasonlít a fiatal Caravaggióra, amikor önarcképnek tartja a New-York-i kép általunk is önarcképnek tartott, kitekintő barnabőrű fiút, amelyen az ábrázolt fiú arcvonásai pedig szinte kiáltó hasonlóságot mutatnak a Galleria Borghese Gyümölcskosarat tartó fiújának arcvonásaival és a többi itt alant felsorolandó önarcképekkel.²²

Ha tehát a Baglione-mondat alapján a korai Caravaggio-képeket megvizsgáljuk, igen jelentős és érdekes eredményre jutunk. A Bacchino malatot és a Máté mártíromságán lévő önarcképet — amelyek közül csak az egyik fiatalkori — egy egész sorozat, nem kevesebb, mint hét új fiatalkori Caravaggio-önarcképpel tudjuk kiegészíteni, amelyek ilyen összefüggésben, tehát mint önarcképek, még sohasem szerepeltek. A szinte érthetetlen módon mellékes kérdésként kezelt önarckép-teória segítségével a művészettörténeti irodalomban oly ingadozó, néha csupán absztrakt elméletekre felépített Caravaggio-kronológiát biztosabb alapokra tudjuk helyezni.

Ez a hét önarckép a következő:

1. A Bacchus a firenzei Uffiziben, 2. a Gyümölcskosarat tartó fiú a Galleria Borghesében (II Fruttaiuolo), 3. a Muzsikáló fiúk (Musica, Metropolitan Museum) hátterének kitekintő fiúfeje, 4. ugyanezen a képen a főalak, az előtér vöröshajú, lanton játszó, lányos külsejű fiúja, 5. a Lanton játszó fiú (Il Suonatore di liuto) a leningrádi

Eremitage-ban, 6. a Gyíktól megharapott fiú (Fanciullo morso da un ramarro) R. Longhi tulajdonában Firenzében és 7. a Meduza a firenzei Uffiziben.²³

A Baglione által elsőnek említett Bacchus (Firenze Uffizi) mitológikus szerephe öltöztetett önarckép (4. kép). A kép egy 16—17 év körüli kamaszgyereket ábrázol, akinek gyermekien gömbölyű arcán is felfedezhetők a későbbi jellegzetes vonások: a két egymástól messzefekvő, nagy, fekete szem, a széles, ívelt szemöldök, a duzzadt száj, a gömbölyded áll gödröcskéje és a gombócszerű gyermekkorban előre sejtethető a későbbi szélesebb, laposabb orr. A képen az alak tartása is igazolja Baglionet, valóban olyan, mint akit tükör előtt állítottak be, méghozzá erősen mesterkéltné pózban. Az ágyról lehúzott lepedő a pogány istenség antik szobrokra emlékeztető »lepleül« szolgál, lombokból és szőlőfürtökből koszorút tesz a fejére és — hogy a játék teljes legyen — a sima asztallapra, a gyümölcsöstál mellé vörösbortos üveget is helyez, sőt balkezeiben (persze, mert a jobbal festett) vörösborttal telített poharat tart. A forrás által említett, sokáig keresett képet 1916-ban Longhi találja meg az Uffizi raktárában, 1917-ben²⁴ Marangoni már a Baglione-mondattal összefüggésben publikálja, akkor még mint másolatot, majd a restaurálás után mint a fiatal Caravaggio eredeti képét.²⁵ Voss²⁶ 1923-ban a kezdő művész gyengeségeit látja a képen, feltételezi a tükörből való festést, de sem ő, sem az előbbieket nem gyanítják, hogy a kép önarckép. Longhi 1943-ban²⁷ a kép keletkezési idejét 1589 előttre helyezi; mint a művész legkorábbi képe szerepelt az 1951-es Caravaggio-kiállításon is és a kiállítás katalógusa idézi is Baglione mondatának második felét, tudniillik, hogy »... e il primo fu un Bacco, stb.«²⁸ Mégis vannak művészettörténészek, akik későbbi munkának tartják. Aldo de Rinaldis²⁹ a Bacchino malato után készült munkának, Denis Mahon pedig³⁰ egyenesen



5. Caravaggio: Gyümölcskosarat-tartó fiú. Róma, Galleria Borghese

az érettebb korszak első képének tartja, amit 1952-ben és 1953-ban újra hangsúlyoz.³¹ Longhi 1952-es monográfiájában már nem mint a művész legelső képét közli, valamivel későbbinek tartja a Galleria Borghese Gyümölcskosarat tartó fiújánál és a Bacchino malatonál, amelyek Cavaliere d'Arpino műhelyéből kerültek Scipione Borghesehez. Szerintünk semmi okunk sincs kételkedni abban, hogy ez az »első« kép, amelyről Baglione azt írja, hogy festői előadása »kicsit száraz«. Ez a kicsit »száraz«, kicsit kemény festési mód Caravaggio összes képei között legjobban erre a Bacchusra vonatkozatható. Ez a kép áll Caravaggio összes képei között a manierizmus, hoz a legközelebb, éppen ezért igen meggyőzőnek tartjuk Longhi 1589-es datálását.³² Az önarckép-teória megerősíti a stíluskritikai megállapítást. A fiatal festő ezen a képen nemcsak a legfeszesebb és a legkonzervatívabb, de a legfiatalabb is, szinte még gyermek. Ilyen fiatalon nem jelenik meg újra az önarcképeken. Ez az önarckép erősen cáfolja azt, a Mancini megjegyzése alapján az irodalomban oly sokszor szereplő megállapítást is, hogy Caravaggio Rómába érkezésekor nemcsak szellemileg és a mesterségbeli tudást illetően volt koraérett, de külső megjelenése is idősebbet mutatott, mint amilyen idős valójában volt. Ezt különben a többi korai önarckép is cáfolja.

A sorozat második önarcképe a Galleria Borghese Gyümölcskosarat tartó fiúja (Il Fruttaiuolo) (5. kép). A Caravaggio-kiállításon 1589 körüli dátummal³³ mint



6. Caravaggio: Muzsikáló fiúk. Részlet. New-York, Metropolitan Museum



7. Caravaggio: Muzsikáló fiúk. Részlet New-York, Metropolitan Museum

a művész időrendben második fennmaradt képe szerepelt. Longhi³⁴ még Cavaliere d'Arpino műhelyében készült képnek tartja, mert a kép innen került a Borghese-család birtokába. Megjegyzi, hogy egyike a mester legkorábbi képeinek, a firenzei Bacchusnál is korábbi, feltehetően pár hónappal Caravaggio Rómába érkezése után (1589–90?) készült. L. Venturi³⁵ a firenzei Bacchusszal körülbelül egyidőben készült munkának tartja, Denis Mahon 1951-ben³⁶ 1592–94-re, 1952-ben³⁷ 1592–93-ra teszi. Ezen az önarcképén a fiatal Caravaggio alig látszik idősebbnek, mint a firenzei Bacchuson, de azért határozottan kevésbé gyermek. A pufók gyermekarc a nélkülözések következtében megfogyott, de már nem olyan megtört, mint a Bacchino malaton. A kerek arc és a rövid, gömbölyű orr férfiasabbá lett. A kép festésmodora is engedett a keménységből. A csendéleti rész kicsit szárazabb megoldásával szemben a testen és az arcon, sőt a kosarat tartó kézen is már finom árnyékok jelzik előre a későbbi nagy »luministát«. Az önarckép-teória tehát ebben az esetben is támogatja a stíluskritikát. Továbbra is fenntartjuk a régebben különben elfogadott kronológiát, amely szerint a firenzei Bacchus Caravaggio legkorábbi képe, a második szerintünk a Longhi által is önarcképként ismertetett Bacchino malato és ezután jön a Fruttaiuolo.

A Fruttaiuolo-önarcképhez csatlakozik időben a Muzsikáló fiúk (New York, Metropolitan Museum) két

önarcképe (6. és 7. kép). Denis Mahon, aki 1952 januárjában³⁸ publikálja ezt az angol magángyűjteményben felbukkant nagyjelentőségű remekművet, egy stílusalkító, átmeneti mesternek eddig teljesen ismeretlen, többalakos fiatalkori művét, a képet kapcsolatba hozza a Baglione és Bellori által említett képpel, amelyet Caravaggio állítólag Del Monte kardinális részére festett: »Una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale...«. Keletkezési idejét 1594—95-re teszi.³⁹ Longhi⁴⁰ nem azonosítja a képet a források szerint a Del Monte kardinális számára készített képpel, mert ez szerinte semmi esetre sem lehet párdarabja a Hamiskártyásoknak (Bari), amelyet a kardinális vásárolt meg, s melyen már divatos ruhákba és nem képzeletbeli leplekbe öltözteti az alakokat. Longhi szerint a Muzsikáló fiúk Caravaggio »legirrealisabb« képe, semmi köze ahhoz a »hétköznapi valósághoz«, ami a későbbi zsánerképeket jellemzi, amelyek csoportjába viszont beleveszi a leningrádi Lanton játszó fiút is.

Denis Mahonnal ellentétben⁴¹, aki 1591 körülre és Jacob Hess-szel⁴², aki 1593-ra teszi Caravaggio Rómába érkezését, inkább Longhi 1589-es dátumát hisszük el, hisz a korai önarcképek valóban tizenhét év körüli fiatalembert ábrázolnak. Ebben az esetben elfogadjuk R. Longhinak azt a feltételezését, hogy a Muzsikáló fiúk korábbi, mint Denis Mahon állítja, tehát nem 1594—95-ben, hanem pár évvel előbb készült. 1594—95-ben Caravaggio már 21—22 éves volt, a Muzsikáló fiúk két önarcképe fiatalabb fiút mutat, alig valamivel idősebbet, mint a Fruttaiuolo. Nagyon valószínűnek tartjuk azt is, hogy a kép még a Del Monte kardinálissal való kapcsolat előtt készült. Emellett szól az, hogy a fiatal, pártfogó nélküli festőnek akkor még nem volt más modellje, mint saját maga és barátai (bár az az érzésünk, hogy a négyalakos képen tulajdonképpen csak két alak szerepel, kétszer Caravaggio és kétszer egy másik fiú), akiket ingben vagy leplekben (otthon található lepedőkben és takarókban) festett meg. Ellentmondana ennek viszont az, hogy a források ugyancsak mint a kardinálisnak festett képet említik, a leningrádi Lanton játszó fiút, amely felfogásában szorosan ehhez a Muzsikáló fiúkhoz kapcsolódik. Nem értjük, hogy Longhi ezt a leningrádi képet hogyan sorolhatta a szerinte már »hétköznapi realista«, modern kosztümökbe öltöztetett alakokat ábrázoló zsánerképek közé, amikor Caravaggio ezen önmagát szinte ugyanabban az ingben ábrázolja, mint a Muzsikáló fiúk főalakján. Nem fogadjuk el Longhinak azt a megállapítását sem, hogy a Muzsikáló fiúk »irrealis« kép, mert nem hétköznapi ruhákban ábrázolja az alakokat. Egy festmény realizmusa vagy irrealizmusa felfogásától és festési módjától függ, nem pedig attól, hogy rajta az alakok képzeletbeli vagy valóságos öltözetet viselnek. Azt sem hisszük, hogy a Muzsikáló fiúk a Hamiskártyások párdarabja. Szerintünk mind a két kép — a Muzsikáló fiúk és a Lanton játszó fiú — 1590—91 körül keletkezett, — Caravaggio ekkor tizennyolcéves — a kardinálissal való összeköttetés előtt és a festő mind a kettőt magával vitte, amikor a kardinálishoz költözött. Ott láthatta mindkét képet Baglione és ezért hitte, hogy ezeket a képeket Caravaggio a kardinálisnál festette. Ezt annál inkább feltételezhetjük, mert nincs hiteles adatunk arra vonatkozóan, hogy mikor került Caravaggio a kardi-

nálishoz, csak annyit tudunk biztosan, hogy 1600-ban nála lakott.⁴³

A Muzsikáló fiúkon tehát Caravaggio kétszer festette meg önmagát. Az egyik önarcképen sötét hajjal, sötét bőrrrel, amilyen valójában lehetett, a másikon, mint főalakot, szőkésvörös hajjal, képzelt hajviselettel, a nézővel szemben, ingén vörös lepellet, kezében lanttal. A Fruttaiuolo önarckép óta arca újra megtelt, de jellegzetes vonásai változatlanok maradtak.

A fekvő formátumú Muzsikálókat majdnem ugyanolyan nagyságú, egyalakos, ugyancsak fekvő alakú önarckép követi: a leningrádi Lanton játszó fiú. (8. kép.) Baglione szerint Caravaggio ezt a képet tartotta legszebb alkotásának.⁴⁴ Ugyancsak Baglione⁴⁵ a kép leírásánál »un giovane«-t mond, a későbbi Bellori⁴⁶ viszont a nőies hajviseletű fiút »una donna«-nak nevezi. Bellori tévedése alapján nagyon sokáig »suonatrice«-ként szerepelt az irodalomban, sőt egy, valószínűleg XVII. századi másoló nővé is változtatja. (A másolat egykor a Barberini-gyűjteményben volt Rómában. C. Saraceni-neve alatt.) A nőies jelleget a hajban levő szalag még jobban aláhúzza. A csendéleti rész ezen a képen még változatosabbá lesz, a fiatal festő szobájának egyszerű, sima asztalára a gyümölcsök mellé most üvegben virágot is helyez és hegedűt hangjegyekkel. Annyira közel áll a két kép, a Muzsikáló fiúk és ez egymáshoz, hogy szinte az az érzésünk, hogy a hegedűt az imént még a szobában volt játszó társ hagyta ott véletlenül.

Az utolsó két, ugyancsak szorosan egymáshoz kapcsolódó önarckép a Gyíktól megharapott fiú (Fanciullo morso da un ramarro) (9. kép) és a Meduza. Nem feladatunk, hogy beleszóljunk a vitába, amely a Longhi tulajdonában lévő Fanciullo morso eredeti vagy nem eredeti volta körül folyik ebben a kérdésben — miután a képet nem láttuk —, úgy sem tudunk állást foglalni. Az irodalomban e képről írottakhoz annyit fűzünk hozzá, hogy ez a kép is önarckép, ha pedig másolat, akkor az eredetije volt önarckép. Baglione mindjárt azok után az első képek után írja le, amelyekben tükörből önmagát festette, abban az időben, amikor »provó a stare da se stesso« és képeit eladni nem tudván, nagy nyomorban volt, Mancini is a korai képek között említi.⁴⁷ Longhi⁴⁸ stíluskritikai alapon későbbinek a leningrádi Suonatore és a Meduza után, a Meduzával azonos modellről készült képnek tartja. H. Voss⁴⁹ ugyancsak megjegyzi, hogy az első, egyalakos, zsánerjellegű képek után ez a kép Caravaggio művészi fejlődésének fontos dokumentuma, mert a mereven beállított alakok után ezen jelentkezik először a Caravaggio későbbi művészetére oly jellemző drámai kifejezés.

Ha a képet mint önarcképet vizsgáljuk, Longhival kell egyetértünk. A kép valóban nem tartozik a legkorábbi képek közé, sőt későbbi, mint a Muzsikáló fiúk és a Suonatore. Egy időben készült a Meduzával. Hogy önarcképeit változatosabbá tegye a fiatal Caravaggio — valószínűleg, ahogy Longhi és Voss is megjegyzi, Sofonisba Anguissola egy rajzának hatása alatt — mozgalmasabbá akarván tenni a képet, ehhez a motívumhoz nyúlt. Lehet azonban, hogy itt is mitologikus-allegorikus szerepbe öltöztetett úgynevezett álcázott önarcképpel van dolgunk. És ha ez így van, akkor ez ellentmond Longhi feltevésének, amely szerint a kép már a Del Monte

kardinális által támogatott időszakban keletkezett. Cesare Ripa Ikonológiájában ugyanis a Veszély (Pericolo) ábrázolásánál kígyó által megmart fiút közöl⁵⁰, az Aggodalom (Affanno) ábrázolásánál⁵¹ pedig megemlíti, hogy az Aggodalmat néha kígyóktól megmart férfi alakjában szokták ábrázolni.⁵² Nagyon elképzelhető, hogy Caravaggio az allegorikus formát választotta saját sorsának bemutatására. Tudjuk, hogy mennyire elterjedt volt Caravaggio korában eseményeknek, érzelmeknek allegorikus-mitológikus szerepben való megjelenítése. Del Monte kardinális támogatásával megszűnik Caravaggio életének hányatottsága, körülményei nem teszik indokolttá, hogy hasonló értelmű allegorikus önarcképben fesse meg saját magát. Az önarckép-teória megdönti Denis Mahon kronológiáját, amely szerint a Fanciullo morso több évvel a Muzsikáló fiúk és a Lanton játszó fiú előtt készült volna,⁵³ és Voss megjegyzését⁵⁴, amely szerint a Suonatore előtt készült. Vossnak ez a megjegyzése különben azt is mutatja, hogy ő, aki szinte egyedülálló az irodalomban, aki az önarckép-teóriát megemlíti, a Suonatore-t nem sorolta az önarcképek közé, különben is nőnek és nem fiúnak nézi. Az önarckép-teória továbbra is valószínűvé teszi, hogy Caravaggio később került Del Monte kardinálishoz, mint ahogyan azt a művészettörténeti irodalom általában

elfogadja, és a fiatal művész küzdelmes, nyomorgó évei tovább tartottak.

A Gyíktól megharapott fiú arcán ismét megtaláljuk a fiatal Caravaggio arcának jellegzetességeit. Ez a valamivel érettebb arc kezd azonban már erősebben hasonlítani az Ottavio Leoni-féle rajzra és a Máté mártíromságán szereplő önarcképre. Elég talán, ha csak a domborúan ívelt homlok jellegzetes ráncolására utalunk.

Egyidőben a Fanciullo morsóval készíti Caravaggio utolsó fiataalkori önarcképét a Meduzát (Firenzei Uffizi) (10. kép). A Meduza festésekor, vagy közvetlenül utána léphetett Caravaggio a kardinálissal összeköttetésbe. Baglione szerint a kardinális volt az, aki ezt a képet III. Cosimo toszkán nagyhercegnek elküldte. A Meduza után festett képek már egészen más jellegű alkotások. A Fanciullo morso belső indulattól fűtött mozgalmasságától már csak egy lépés vezetett a tátott szájú, szemét kidüllesztő, összeráncolt homlokú Meduzáig, amely már a Máté mártíromságán szereplő jellegzetes, tátott szájú, szaladó fiúnak az előzménye. A Meduza arcán ismét a már ismert gyermekifjú arcvonásait látjuk, aki a tükör előtt állva megint újabb fintort vág, és hogy az önarcképet álcázza, fején kígyókkal, Meduzának festi meg saját magát.



8. Caravaggio: Lanton játszó fiú. Leningrád, Eremitage



9. Caravaggio: Gyíktól mart fiú. Firenze, R. Longhi gyűjteménye

A festő életében a kardinális megjelenése döntően fontos. Megszünteti az éhezés és nyomorgás korszakát, a modellhiányt: a művész komolyabb megbízatásokhoz jut és ezzel abba is hagyja az önarcképfestést, hogy csak



10. Caravaggio: Meduza. Firenze, Uffizi

mégegyszer, utoljára, évek multán fesse meg önmagát bajusszal és szakállal mint érett férfit, a San Luigi dei Francesi templom híres képén, mint Szent Máté mártíromságának egyik szemlélőjét.

Itt vissza kell térnünk R. Longhinak az önarcképtelóriával szembenálló, érthetetlen idegenkedésére. Longhi ugyanis, miközben mereven elutasítja és nevetségesnek nevezi azt a nagyonis kézenfekvő feltevést, amit a kortárs és a fennmaradt művek is igazolnak, hogy a fiatal Caravaggio Rómában első képein újra és újra saját magát festette meg, addigkét későbbi, általa Caravaggiónak tulajdonított képpel kapcsolatban sokkal bonyolultabb, szinte absztrakt önarcképtelóriát állít fel. Az egyik kép a Paragone 1954 márciusi számában általa közölt genovai Ecce Homo.⁵⁵ Ezen az előtérben álló, a szemlélőre tekintő, ősz szakállú Pilátus alakban Caravaggiónak olyan önarcképet látja, amelyen a festő magát jóval idősebbnek festi meg, mint amilyen valaha lett.⁵⁶ Longhi szerint Caravaggio itt, »önmagának karikatúráját« adva, azt akarja megmutatni, hogy milyen öreg, milyen ráncos lesz nemsokára. Longhi az Accademia di San Luca ismert Caravaggio-arcképet és annak egy egykor római magángyűjteményben volt gyenge másolatát hozza fel analógiának. Az analógia azonban nem meggyőző, elég ha csak Pilátus hosszú, vékony orrára utalunk, amely egészen más, mint Caravaggio lapos, rövid orra. Ami azonban még sokkal döntőbb, elfogadhatatlannak tartjuk Longhi feltevését, hogy Caravaggio, a realista, másnak festette volna meg magát, mint amilyen volt. Longhi még azt is hozzáfűzi, hogy Caravaggio azért festette meg magát Pilátusnak, mert ezzel újra védelmére akart kelni realista festészetének, ahogy Pilátus védelmére kelt Krisztusnak, s ezzel kapcsolatban megemlíti, hogy a cremonai múzeum Elméledő Szt. Ferencén is olyan önarcképet festett, amelyen szubjektív módon saját sorának minden keserűségét kifejezésre juttatja. A genovai kép Pilátusa és a cremonai gyötrődő Szt. Ferenc szerintünk a legkevésbé sem emlékeztetnek a hiteles és az elfogadott Caravaggio-ábrázolásokra.

Caravaggio művészetének szinte felemérhetetlen jelentőségét már sokszor megírták a művészettörténeti irodalomban. A művészettörténeti kutatás szinte napról-napra, újra és újra igazolja, hogy alig van még egy olyan művésze az európai festészetnek, akinek művészete olyan erős hatósugarú lett volna, mint Caravaggióé. Új szemléletnek, új látásmódnak, új stílusnak a megindítója, olyan új szemléletnek és stílusnak, amelynek a valósághoz való viszonya gyökeresen megváltozik az őt megelőző renaissance világszemléletéhez képest.

Ez a merőben új szemlélete jelentkezik abban a teljesen szokatlan tényben is, hogy önmagáról ennyi önarcképet fest. Az ellenreformáció Rómájának bigott, mesterkelt és hanyatló társadalmában, a római Akadémia virágkorában, ez a fiatal, az északitáliai realista portréfestészetten nevelkedett festő a valósághoz fordul, az őt környező mindennapi valósághoz, az olcsó gyümölcsök és virágok megfestéséhez és minthogy gyakorlata lehetett az arcképfestésben — Bellori azt írja róla, hogy Milánóban évekig arcképeket festett — nem hagyja abba az emberábrázolást és egymás után festi önarcképeit. Caravaggio, mint művészetének annyi más megnyilvánulásával, ezeknek a korai önarcképeinek révén is szakít

a hagyományos témákkal és sémákkal, és olyan század művészetét indítja el és befolyásolja, amelynek művészei már igen sokat foglalkoznak saját képmásuk megfestésével. Elég, ha csak a XVII. század legnagyobb önarcképfestőjét, Rembrandtot említjük ebben a vonatkozásban, akire — mint a XVII. század legnagyobb festőire általában — ha nem is közvetlenül, de közvetve, ugyancsak erős hatással volt Caravaggio művészete.

KATONÁNÉ CZOBOR ÁGNES

JEGYZETEK

- ¹ L. Venturi: Studi su Michelangelo da Caravaggio. L'Arte. 1910. 195. 1.
- ² Bellori: Le Vite de Pittori, scultori et architetti moderni. Roma. 1672. 200. 1. — Ugyanezt a metszetet közli Sandrart a Teutsche Akademie-ben. VII. S. tábla.
- ³ Matteo Marangoni: Quattro Caravaggio smarriti. Dedalo. 1921/22. Vol. III. 794. 1.
- ⁴ Roberto Longhi: Precisioni nelle Gallerie Italiane. Vita Artistica 1927. febbraio. 30—31. 1.
- ⁵ Baglione: Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori. Napoli. 1733-as kiadásban 209. 1.
- ⁶ Thieme-Becker Lexikon. XXIII. 87. 1.
- ⁷ Patrizi: Il Caravaggio. Recanati, 1921. 145. 1.
- ⁸ Ludwig Schudt: Caravaggio, Wien. 1942. 47. 1.
- ⁹ A Paragonnak ez a száma sajnos nem volt számunkra hozzáférhető, s így a rajzot csak Denis Mahon: Egregius in Urbe pictor, Caravaggio revised. (The Burlington Magazine. 1951.) c. cikkéből, L. Venturi 1951-ben megjelent Caravaggio-monográfiájából és R. Longhi Caravaggio könyvéből (megjelent 1952) ismerjük.
- ¹⁰ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine. 1951. 235. 1.
- ¹¹ Denis Mahon: Addenda to Caravaggio. The Burlington Magazine. 1952. 19. 1.
- ¹² Aussprache zum Vortrag von Herrn Voss. Kunstchronik. 1951. 266. 1.
- ¹³ Jacob Hess: The chronology of the Contarelli Chapel. The Burlington Magazine. 1951. 198. 1.
- ¹⁴ Lionello Venturi: Il Caravaggio. Novara. 1951. 54. 1.
- ¹⁵ Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi. Catalogo Milano. 1951. 6. 1. és 21. 1.
- ¹⁶ R. Longhi: Precisioni nelle Gallerie italiane. I. Galleria Borghese. Vita Artistica. 1927. febbraio. 30. 1.
- ¹⁷ Mancini Caravaggio-életrajzát 1620 körül írta. A Biblioteca Marciana-ban levő kéziratot L. Venturi közli. L'Arte. 1910. 279—280.
- ¹⁸ Hermann Voss: Caravaggios europäische Bedeutung (Vortrag). Kunstchronik. 1951. 289. 1.
- Szerző már közvetlenül a Caravaggio-kiállítás után, 1951-ben Baglione megjegyzésével összefüggésben megállapította, hogy a fiatalkori Caravaggio-képek önarcképek. Erről szóló értekezését még R. Longhi új Caravaggio-monográfiájának ismerete előtt a Szépművészeti Múzeum szakkörének felolvasta.
- ¹⁹ Roberto Longhi: Il Caravaggio. Milano. 1952. 16—17. 1.
- ²⁰ Longhi id. mű 18. 1. — Bellori id. mű 202. 1.
- ²¹ Hermann Voss a Bacchino malatot vitatható műnek tartja. — H. Voss: Die Caravaggio-Ausstellung in Mailand. Kunstchronik. 1951. 161. 1.
- ²² Longhi tehát — ha elutasítón is — legalább érinti az önarcképteóriát. L. Venturinak (Il Caravaggio. 1951.) és Denis Mahonnak, az utóbbi évek egyik legszorgalmasabb Caravaggio-kutatójának, valamint B. Berensonnak és Roger Hinksnek Caravaggio két legújabb monografusának teljesen elkerüli figyelmét az a körülmény, hogy a fiatalkori Caravaggio-képeken újra és újra ugyanaz a gyermekifjú jelenik meg. Denis Mahon megjegyzi, hogy a New-York-i Muzsikáló fiúk kitekintő, »negroid« fiúfeje hasonlít a Bacchino malatora (Addenda to Caravaggio. The Burlington Magazine. 1952. 4. 1.), de nem tételezi fel, hogy önarckép, és azt sem veszi észre, hogy ugyanazon a képen kétszer is szerepel

ugyanaz az arc — amelyet különben már a többi fiatalkori képekről jól ismerünk.

²³ H. Voss 1951-ben (Die Kunst. 1951. August. 410—412) publikált egy fiatalkori Caravaggio-képet, amely ehhez a korai zsánearcképsorozathoz tartozik. A képet Denis Mahon a Bacchino malatonál és a Fruttaiuolónál korábbinak tartja (Burlington Magazine. 1952. 191. 1.), Longhi kópiának. Voss cikke nem volt számunkra hozzáférhető, de minthogy Voss a Kunstchronik 1951-es számában (290. 1.) azt írja róla, hogy a kép a Fruttaiuolo és a Fanciullo morso között keletkezett, valószínűnek tartjuk, hogy ez a kép is, akár eredeti, akár csak eredeti példaképre megy vissza, Caravaggio ifjúkori önarcképe volt.

²⁴ M. Marangoni: Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di »Natura morta«. Rivista d'Arte. 1917. 13. 1.

²⁵ M. Marangoni: Note sul Caravaggio alla Mostra del Sei e Settecento. Bollettino d'Arte. 1922/23. 224. 1.

²⁶ H. Voss: Caravaggios Frühzeit. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. 1923. 78. 1.

²⁷ R. Longhi: Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia. Proporzioni. I. 1943. 8. 1.

²⁸ Mostra del Caravaggio. Catalogo. 12. 1.

²⁹ Aldo de Rinaldis: D'Arpino e Caravaggio. Bollettino d'Arte. 1935/36. 577. 1.

³⁰ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine. 1951. 234. 1.

³¹ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine 1952. 19. 1. és Denis Mahon: Contrasts in Art-historical Method: Two recent approaches to Caravaggio. The Burlington Magazine. 1953. 215. 1.

³² Mostra del Caravaggio. Catalogo. 12. 1.

³³ Mostra del Caravaggio. Catalogo. 13. 1.

³⁴ R. Longhi: Il Caravaggio. Milano. 1952. Tav. I, szövegrész.

³⁵ L. Venturi: Il Caravaggio. Novara. 1951. 14. 1.

³⁶ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine. 1951. 233. 1.

³⁷ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine. 1952. 19. 1.

³⁸ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine. 1952. január.

³⁹ Ugyanebben az értelemben ismerteti Denis Mahon a képet a Metropolitan Museum of Art 1953. októberi Bulletinjében.

⁴⁰ R. Longhi id. mű 19. 1.

⁴¹ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine. 1952. 10. 1.

⁴² Jacob Hess: id. cikke. The Burlington Magazine. 1951. 201. 1.

⁴³ Bertolotti: Artisti lombardi a Roma. II. 50. 1.

⁴⁴ Baglione id. mű. I. 36.

⁴⁵ Balione id. mű. I. 36.

⁴⁶ Bellori id. mű. I. 204. 1.

⁴⁷ Közölve L'Arte 1910. 280. 1.

⁴⁸ Longhi id. mű. Tavola VIII. szövegrész.

⁴⁹ H. Voss id. cikke. Kunstchronik. 1951. 290. 1.

⁵⁰ Della più che novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino. II. 563. 1.

⁵¹ Cesare Ripa id. mű. I. 23. 1.

⁵² Passeri, Algardi fiatalkori, elveszett szobrai között említ egy Biztonság allegóriáját ábrázoló szobrot, amelynek párdarabja, egy kígyó által megmárt fiú, a Veszély allegóriája volt. (Jacob Hess: Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri. Leipzig und Wien. 1934. 196. 1.) E közlésre Pigler Andor volt szíves figyelmemet felhívni.

⁵³ Denis Mahon id. cikke. The Burlington Magazine. 1952. 19. 1.

⁵⁴ Hermann Voss id. cikke. Kunstchronik. 1951. 290. 1.

⁵⁵ Roberto Longhi: L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova. Paragone 51. 1954. Marzo 11—12. 1.

⁵⁶ Már Saccà 1907-ben, az Ecce Homo messinai másolatának láttán (V. Saccà: Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche. Archivio Storico Messinese. 1907. 41. 1.) megjegyzi, hogy Pilátus alakjában Caravaggio saját önarcképét festette meg. Saccà azonban akkor még 1560—65-ben vélte tudni Caravaggio születési dátumát és a képet a mester szicíliai korszakában készült munkájának tartotta. Longhi viszont fenti cikkében kimutatja, hogy az Ecce Homo már Rómában, 1604—1606 között készült.

Mostanában sok szó esik arról, hogy a közelmúlt művészetét kritikailag és ténszerűen fel kell dolgozni, megállapítani történeti helyét, kimutatni hibáit és erőseit. Úgy érzem, hogy ezek a helyes törekvések eddig vajmi kevés eredményt hoztak. Történtek ugyan értékes adatszerű feltárások — elsősorban a szocialista művész-csoport emlékeit illetően —, de a két világháború közti magyar művészet egésze még nem került sem ténszerű, sem elvi vizsgálat alá. Türelmetlenség volna persze, ha ezt a hiányosságot a magyar művészettörténet művelőitől túlságosan számonkérnénk. Ugyanis az utolsó másfél század nemzeti művészete feldolgozásának módszerei most alakulnak ki, olyan módszerek, amelyek már a művészettörténet-írás módszerei és nem a zsummalisztikáé. Mivel a marxista történetírás módszereit kell elsősorban tisztázni, természetes, hogy kutatóink szívesebben nyúlnak a XIX. század magyar művészetének egyes problémáihoz, mint a XX. század sokkal bonyolultabb és nehezebben áttekinthető kérdéseire. A XIX. század magyar művészetének most kialakuló tárgyalási módszere remélhetőleg siettetni fogja a XX. századi művészet feltárását és értékelését. A XX. század művészetével való foglalkozás mulhatatlanul szükséges, mert élő művészetünk kibontakozásának egyik fontos tényezője éppen a közelmúlt művészetének ismerete, a vele kapcsolatos világos állásfoglalás.

A ténszerű feltárás csekély száma azonban nem odázhatja el az elvi állásfoglalás szükségességét. Sőt a kutatómunkát megkönnyíti már a feltárás közben kialakított elvi magatartás. Ez segíti és irányítja az anyaggyűjtés további fázisait is. Úgy vélem, hogy Szőnyi István jubileumi kiállítása, mely a nagy magyar festő alkotásainak legjelentősebb darabjait egybegyűjtötte, módot ad arra, hogy Szőnyi Istvánnal kapcsolatban határozott véleményt alakíthassunk ki. A nagy kortárs művészetnek tanulmányozása egyben azt is jelenti, hogy a magyar művészet utolsó harminc évének néhány alapvető problémájához közelebb juthatunk.

Mint minden jelentős élő művész, úgy Szőnyi munkásságának megértése és elbírálása is csak történeti módszer segítségével történhetik. A történeti módszer következetes alkalmazása, a művésznak a maga korában való vizsgálata és megértése elengedhetetlen és alapvető feltétele az eredményes munkának. Fokozottan érvényes ez a módszer olyan művész elbírálása esetében, aki a művészettörténet egyik legnagyobb fordulát, világnézeti forradalmát élte át. Szőnyi és kortársainak megítélésénél a legtöbb kritikus nem gondolt eléggé arra, hogy Szőnyi életében 1945 éppen úgy fordulatot jelent, mint minden más ma élő idősebb művészeben. Szőnyi és kortársai esetében is, elsősorban ezt kell tekintetbe venni és nem pedig azt, amiről mostanában a kritika olyan

sokat beszél, hogy ilyen vagy olyan stílust folytat tovább. Azt kell vizsgálnunk Szőnyi esetében, hogy az ő művészeti kifejezési módszerével képes-e olyan műalkotásokat létrehozni, melyek napjaink problémáit tükrözik, vagy sem?

Mindaddig Szőnyi művészetének csupán formai oldalait vizsgáltuk, és elkönnyveltük őt posztimpresszionistának. Ennek az ítéletnek az alapján az egyes állásfoglalások csak abban különböztek egymástól, hogy az egyik kritikus a posztimpresszionizmust olyan művészi kifejezési módnak tartotta, mely elvezet a szocialista realizmushoz, a másik szerint pedig nem. Napjainkban ez a ködös fogalom — a posztimpresszionizmus — sokaknál valamiféle eszmei állásfoglalást, mégpedig a szocialista realizmussal ellenséges állásfoglalást jelent. A posztimpresszionizmus tisztázatlan fogalmának használata a mai kritikában eddig azt eredményezte, hogy a problémák nemhogy tisztultak volna, de mégjobban összezavarodtak.

Eelőjáróban tehát azt a kérdést kell felvetni, hogy mi a posztimpresszionizmus? A művészettörténeti szóhasználat szerint a posztimpresszionizmus olyan különböző művészeti áramlatok és felfogások gyűjtőneve, melyek az impresszionizmus után léptek fel, részben az impresszionizmust folytatva (pl. pointillisták), részben annak ellentmondva, Ide tartoznak a dekoratív felfogású festők, mint Matisse, az elomlóan festőiek, mint Vuillard vagy Bonnard, a spiritualisták, mint Carrière, s közülük talán a legnagyobb: Cézanne, akit banális szóhasználat a »posztimpresszionizmus Michelangelójának« szoktak nevezni. Nem tartoznak a posztimpresszionizmus körébe a kubisták, expresszionisták, szürrealisták és az absztrak-tok.

A posztimpresszionisták kategóriájába sorolt művészek igen különböző stílusban és felfogásban festenek. Vannak, akik az impresszionizmus elveit a doktrinerségig fokozták (pointillisták, neoimpresszionisták). Cézanne álláspontja viszont az impresszionizmussal szemben a zárt formaalakítás, a motívumhoz kapcsolódó konkrét érzéstartalom kifejezésére való törekvés. Cézanne új formanyelvet akart teremteni, melyet méltónak érzett a régi nagy mesterekhez; azaz az impresszionisták objektivitásával szemben kompozícióvá akarta formálni optikai benyomásait, érzéseit, tehát a régi művészet szellemében való emberi kifejezésre törekedett. Cézanne művészetének hiányossága, hogy alkotó módszerében a formai problémák gyakorta elsődlegesek. Emiatt — szándékai ellenére is — művészete kiinduló pontja lett számos formalista irányzatnak. Érdeme azonban, hogy a művészetet ismét arra tanította, hogy az alkotó ne legyen érzékeinek rabszolgája, ne álljon tehetetlenül benyomásaival szemben, hanem merje rendezni észleléseit, keresse

a lényeket. Midőn ezt a korszakalkotó művészettörténeti jelentőségét elismerjük, nem szabad elfelejtenünk, hogy az ő művészetében kifejezett lényeg nem mindig a valóság realista módszerű sűrítésének eredménye, hanem formai lényeg. Nagy kortársa: Van Gogh nem a tiszta logika formáiba foglalja a világot, mint Cézanne, hanem olyan motívumokat keres a természetből — azokat olyan módon festi meg —, melyek az ő hányatott, nem tipikus, nem minden emberre jellemző érzésvilágát fejezik ki. Van Gogh művészete az imperializmus korának tragikus jaj-kiáltása, a magára maradt festő kétségbeesett erőfeszítése a feloldódásért, a kor felfogásából száműzött emberi érzések kifejezéséért. Cézanne és Van Gogh továbbfejlesztik az impresszionizmust, új utakat jelölnek ki a művészet számára. Bár működésük a századvégre — a posztimpresszionizmus korára — esik, ők maguk éppen újszerű, korszakot teremtő felfogásuk következtében nem nevezhetők szorosabb értelemben véve posztimpresszionistáknak. Posztimpresszionistának azokat a mestereket kell tekintenünk, akik átveszik az impresszionizmus színkultúráját, az oldott festőiséget

a foltszerű felfogást és ezt használják fel a maguk alkotómódszerében. Elsősorban ilyenek Bonnard, Vuillard és főleg Matisse, aki kezdetben ködös és bizonytalan érzéseket, hangulatokat fejez ki — szubjektív idealista módjára nézvé a világot —, majd a későbbiekben útja az absztrakt jelbeszéd, s végül a tartalmát vesztett formai spekulációk felé vezet. A posztimpresszionisták olyan festői témákat választanak, amelyekből gyakorta kikopott a tartalom, és a művész legjobb esetben valami általa elképzelt excentrikus tartalmat kapcsol olyan motívumokhoz, melyek a reális életben ilyen hangulatokat és érzéseket nem keltenek. Találó példa erre Matisse ismert *Ülő nője*, melyen a csíkos ruhás, gyöngynyakékes, filodendronok között ülő nőből valami csíkozott, szeszélyes körvonalú exotikus lényt formál, s ez a lény nem ember többé, hanem tárgy, amely magába szívja a környezet dekoratív elemeit s azokkal mintegy kibővíti, egybeolvad: tehát a valóság érzékletei összekeverednek és új képzelet-teremtette ábrává transzponálódnak.

A posztimpresszionizmusnak tehát röviden azt az időben körülhatárolt irányt lehet nevezni, mely az



1. Szőnyi I.: Bethsabe. Olaj, 1923

impresszionizmus objektív szemléletéből és színkultúrájából kiindulva a természet tárgyait használja ugyan motívumként — azonban a dolgokat tapasztalati összefüggéseitől megfosztja, észleléseit dekoratív szellemenben formálja, nem komponál, mint Cézanne, nem fejez ki egyéni érzelmeket, mint Van Gogh, hanem formai spekulációk útján haladva az absztrakció felé mutat.

Ennek az irányzatnak Magyarországon, a két világháború közti időben, nagy és önálló festőink közt nem volt hatása. Utánzók persze akadtak — de ezek az utánzók a divat változásával más felfogás követőivé lettek. (pl. Vaszary). Ezzel is tanúságot téve arról, hogy az ő működésük csak tünete a művészeti életnek — kitérés az önálló művészeti alkotás, a nemzeti festészet határozott és biztos útjáról. Ennek ellenére nálunk is gyakorta szokás beszélni posztimpresszionizmusról, s ebbe a fogalomba elsősorba Szőnyit, Bernáthot, Berényt, Egryt, Czobelt szokták sorolni. Az ilyen felfogás azonban nem fedi az általános művészettörténeti fogalmat. Szoros értelemben véve nálunk nem volt önálló impresszionizmus, csak Nagybánya, nem volt külön posztimpresszionizmus sem, hanem az ú. n. Gresham-csoport. Ennek a ténynek a megállapítása nem jelenti a magyar művészetben előforduló különböző idealista, antirealista és szubjektív idealista irányzatok tagadását, csupán azt a törekvést fejezi ki, hogy a hazai fejlődést elkülönítsük bizonyos fokig az európai fejlődéstől. Nem azért történik ez az elhatárolás, mintha azt állítanám, hogy a magyar művészetnek nem volt kapcsolata a nyugati művészettel, hanem azért, hogy elősegítsem a fogalmi tisztázást, mely XX. századi művészetünk megértésében igen fontos.

Sematizmus volna a magyar művészetre — mely a nagy XIX. századi kezdeményezések után olyan önálló iskolát tudott létrehozni, mint Nagybánya — ugyanúgy ráhúzni a posztimpresszionizmus kategóriáit, mint olyan nemzetek művészetére, melyek a XX. században a nemzeti tradícióikat teljes egészében feladva, az école de Paris epigonjai lettek. Nagybányának — a kor problémáit és ellentmondásait tükröző művészetnek — eszmei hiányosságait vitatni lehet, (ezt a munkát, Nagybányának mint hagyománynak a tisztázását művészettörténészeink már meg is kezdték,) de azt nem lehet eltagadni, hogy Nagybánya szilárd, modern és nemzeti iskola volt, tehát megakadályozta azt, hogy a magyar művészet feltétel nélkül a nyugati izmusok rabszolgája lehessen. Persze, volt nálunk is bőven formalizmus, expresszionizmus, szürrealizmus és absztrakció, de ezek — jelentős képviselői ellenére is — harminc év távlatából nézve a perifériákra, szorultak és művészettörténeti szerepük egyre kisebb zsugorodik. A két világháború közt élő legjobb festőink többé-kevésbé a nagybányai művészek tanítványai voltak, még ha bizonyos fokig szembe is fordultak velük. Ez nem is lehetett másképp, mert ha magyar művészek akartak maradni, ragaszkodniok kellett a nagybányai hagyományhoz mint mértékhez. A nagybányai hagyomány mint tudat és stílusformáló erő, kétségtelenül Szőnyi István munkásságában jelentkezik legdúsabban, de ez a tradíció volt az, mely Bernáth Aurélt vagy Berény Róbertet elvezette az absztrakciótól a természetelvű festésig, s ez érződik Czobel Béla festészetében is, midőn a 10-es évek szerkesztő felfogása után, a modern franciák tanulmányozása

után, olyan sajátos koloritot alakított ki, amely nehezen képzelhető el a nagybányaiak nélkül. Ezek művészet-történeti tények. Ismételt megállapításuk nem azért történik, mintha ezzel azt akarnám bizonyítani, hogy a felsoroltak és még sokan mások mentesek lennének bizonyos formalista elemektől, hanem azt, hogy az ő művészetük minden nyugati formalista befolyás ellenére is hazai talajon áll.

A két világháború között munkálkodó magyar festők között Szőnyi István egyike azoknak, akiknek művészetében leginkább folytatódik a hazai tradíció. Szőnyi festészete gazdag és humanisztikus életmű, olyan alkotási módszer eredménye, melynek a természettel és a valósággal való kapcsolatát, gazdag érzéstartalmát, a fejlődés egyenletességét el kell ismernünk, és okvetlenül észre kell vennünk magyar karakterét is.

A magyar festészet XIX. századi főtémáját, a nép, a parasztság sorsának az ábrázolását a XX. században — az alföldi festőkön kívül — Szőnyi folytatta a legintenzívebben. Az ő parasztábrázolása minden kortársnál monumentálisabb, szélesebb, epikai formátumú. Szőnyi művészetének ilyen értelmű alakulását részben fejlődésének körülményei magyarázzák, részben világnézete, mely nem ismeri a szubjektum és a világ kettősségét, konfliktusát. Számára az élet a legfőbb inspiráló erő, még akkor is, ha mondanivalóját nem egyszer lehalkítja és festői nyelvé a XX. század stílris elképzelései szerint idomítja.

Szőnyi István művésze e következetes, szívós, egyenesvonalú fejlődés szép és ritka művészettörténeti példája a XX. században. Négy évtizedes munkássága alatt mindvégig tudatosan fejlesztette — hosszú keresés közben megformált — egyéni, sajátosan magyar festői hangját. Ez az önmagához való következetesség, szemléletbeli határozottság megóvta attól, hogy epigon legyen, amire pedig annyi példa van korunk művészetében. Szőnyi művésze a természetelvű látás győzelme a formalizmusok idején; java alkotásai olyan művésszel ismertetnek meg bennünket, aki fölényesen felülemelkedik a XX. század merev művészeti spekulációin, a kiagyalt doktrínák és a művészeti kifejezés közti ellentéteken, az ebből fakadó vívódásokon — az absztrakción, a szürrealizmuson és a posztimpresszionizmuson is —, de ugyanakkor nem vidékies, nem konzervatív, hanem nagyon is benne él korában. Szőnyi István műveinek bizonyos népies jellege van, nem a szó primitív értelmében, hanem — hogy hasonlattal éljünk — Kodály Zoltán módjára érzi és tudatosan formálja a magyar népet inspirálta élményeit és ezeket nagy művész erejével egyetemes emberi távlatokig szélesíti. Ezen az úton juthatunk el Szőnyinek mint magyar festőnek nemzeti jellegzetességeket hordozó sajátosságáig.

Szőnyi művészetének magyarságát elsősorban érzéstartalma, mondanivalója határozza meg, de nem vitás, hogy formavilága, a nehézkes, de feszítő erővel telített foltookban való konstruálás, a fény szinte szimbolikus tartalmat is formáló ereje és alkalmazása a magyar festőknek abba a sorába állítja, amelybe Madarász, Munkácsy, Paál és Ferenczy tartozik. Ezek közül Szőnyi Ferenczyhez áll legközelebb, nem csupán azért, mert Ferenczy volt első mestere, hanem hajlama szerint is. A magyar művészettörténet Ferenczyt a XX. század

legnagyobb mesterei közé számítja. A külföldinek nehéz megérteni Ferenczyt és bajos elhelyezni valamilyen nyugati stílus kategóriába. Ferenczy izzóan ábrázolja a napfényt, mint az impresszionisták, de olyan intenzív erőt és dekoratív formát szab az árnyéknak, mint a modern nyugatiak (Pl. Braque.). Egy lépést sem tesz modell, megfigyelés, érzékelés nélkül — mint a századvégi naturalisták —, de ugyanakkor nem mond le a nagystíli kompozícióról (mint az impresszionisták) és XX. századi viszonylatban, jóval tartózkodóbb mondani való ellenére olyan formátumú alkotásokra törekszik, mint egyik példaképe: Velasquez. Festményei különbözik a XIX. századi realisták értelmében vett témát, de ugyanakkor gazdagok mély érzelmekben, az emberi létre vonatkozó reflexiókban, gyakorta a szimbolizmus-hoz közel álló kifejezési formájában ugyan, de állást foglalnak az emberi lét egyes kérdéseiben is. Ferenczy szívesen nyúl bibliai tárgyhoz, de azt nem a szokásos módon értelmezi. A bibliai téma alkalom a számára, hogy emberi attitűdöket, az ember és a természet együvértartozását fejezze ki olyan korban, midőn a város s a dekadens kultúra áporodott levegője ezt tagadta. Műveiben valami pantheisztikus világérzést fejez ki, mely minden anyagot elevenné varázsol. Ferenczy materialista volt, művelt és felvilágosodott ember, de kora társadalmi harcai elől elhúzódott. Unos-untalan ismételik, hogy olyan volt a modora, mint egy arisztokratának, — de azt is hozzátehetjük, hogy olyan elevenen, racionálisan reagált az élet eseményeire, mint egy XVIII. századi felvilágosult gondolkozó. Polgár volt, aki a XX. században XIX. századi ember módjára akart élni, de ez az akarat folyton megtört azon a szenvedélyen, mely őt az élet eseményeinek megfigyelésére és kifejezésére ösztönözte. A maga módján hitt a haladásban, de ez a haladás túlnőtt az ő racionális, polgári elvein. Ilyen ellentmondásos a festészete is. Mint az ész embere, festészetét »kolorisztikus naturalizmusnak« nevezte »dekoratív alapon«, mégis műveiben a magyar táj s a magyar ember addig ki nem fejezett, legbensőségesebb lírai hangulatai bontakoznak ki. Nem ábrázolta alakjait kora jellemző szituációiban, a bibliai témák örökkévalóságát kereste, mégis egyik-másik műve a XX. század elejének súlyos polgári katasztrófáit, konfliktusait mutatja be, szinte az Ibsen drámákra emlékeztető módon.

Ferenczy és Szőnyi rokon művészek — modorukban, kultúrájukban, a természettudomány iránti érdeklődésükben, — két egymásba fonódó láncszem, a magyar festészet ellentmondásoktól terhes láncolatából. Nálunk a művész a XIX. században egy kicsit nemzeti hős, mindannyian akik nagyot akartak: Madarász, Székely, Munkácsy vagy Paál László, valamilyen módon rokonai Petőfinek. A XX. század elejének jellegzetes magyar festője: Ferenczy, majd az ő tanítványa: Szőnyi, már nem volt senkinek tanítója, senkinek a példaképe. Az imperializmus fojtogató légköre dacos magányosságba, keserű arisztokratizmusba taszította őket. Ferenczy a századvégi zsánerképből indult ki, de elfordult tőle, mert az a tömegszórakoztatás eszköze lett. Ezért a klasszikus kompozíció újraélesztésére vállalkozott. Ferenczy azonban nem volt múltbanéző, ismerte a legújabb nyugati törekvéseket is. Nem lett eklektikus, de követte az 1900 körüli nyugati művészetet, nem lett

a magyar Bonnard és tanítványa, Szőnyi sem lett a magyar Braque. Hűvös és fagyos látszatú egyéniségük ellenére bennük is ott izzik a nemzeti érzés — nem a 48-as párt puffogató, hazafias szólamai határozzák meg ezt, de nem is Ady mindent elsöprő, gátakat leromboló forradalmi tüze, — hanem talán csak annyi, hogy a valóság nyelvén akartak beszélni, a magyar imperializmus vagy a Horthy-korszak sovíniszta, hazug, és erkölcs-telen álmai között megmondani a valót.

Persze minden hasonlat sántít s a Ferenczy—Szőnyi párhuzam is. Két különböző generáció tagja ez a két hasonló és mégis különböző egyéniség, akiket a más kor és a módosult gazdasági és politikai körülmények nemcsak másfajta művésszé neveltek, de másfajta mondanivalóra, állásfoglalásra is készítették őket. Szőnyi érzékenyen reagált a korára, — ezért fiatalon keresni kezdte a maga útját, — »rossz« tanítvány lett. Futott a Ferenczy örökség elől, s keresésközben az expresszionizmus, a magyar proletárforradalom művészete ígérte meg. Nem csupán szerepet vitt mint ifjúsági vezér az



2. Szőnyi I.: Anyám. Olaj, 1930

1919-es eseményekben, nemcsak elsajátította az avantgardista művészet nyelvezetét, — elsősorban Uitz Béla monumentális expresszionizmusát, — hanem álmokat is tudott szőni ezen a nyelvezeten és új, természetesebb, emberebb ember művészi megformálására vállalkozott. Nem a külsőséges stílusjegyeket tanulta meg új tanítótól, hanem az emberről való magasröptű gondolkodást és azt, amit Ferenczy sohasem mert kifejezni — talán mert ifjúsága múltán lépett a művészi pályára — az ujjongó, lobogó érzést, a fiatalság nagy elképzeléseit, az egyetemes emberi felszabadítást, az újkori világszabadság gondolatát. A proletárforradalom után, annak egyes művészei az emigrációban a konstruktivizmus vagy más formalizmus rabszolgáivá lettek, Szőnyi a forradalom bukása után érett formában folytatta tovább a forradalom befejezetlen örökségét. 1921-es önarcképén erős, tetterkész, érzésekben gazdag, fiatal alkotó lép elénk, akit szinte megigézett Michelangelo ereje. Az expresszionizmus vezette őt ennek a hatalmas reneszánsz művésznek a megértéséhez, művészetének, eredményeinek tanulmányozására. Ezt az erőt látjuk megnyilvánulni Danaidák c. hatalmas kompozíciójában. (A kiállításon nagy mérete miatt nem szerepelhetett.) Nem a szépség-eszményt tanulta meg Michelangelótól, hanem az ember ábrázolásának monumentális módját. Az ő alakjai nem szépek Michelangelo értelmében, — nem a fantázia, hanem az élet és másik nagy példaképe: Rembrandt

tanulmányozása formálta őket. 1920—25 között festett akt-képei — bár szándéktalanul — egészséges testiségükkel, erőteljes végtagjaikkal, kifejezésük egyszerűségével, mozdulatuk szinte szögletes természetességével, olyan típusok, ember-eszmények, melyek proletárjellegzetességeket is viselnek magukon. Túlás lenne azt állítani, hogy Szőnyi a proletáriátus festője akart lenni vagy ahhoz közelített, csupán annyit kell határozottan megállapítani, hogy az ő emberei az új idők jegyeit viselik magukon, nem dekadensek, csak mély érzésűek, nemcsak egyszerűek és lomhák, de tetterkészek is. A fiatal Szőnyi embereszménye elsősorban nem fizikai és biológiai természetű, hanem az érzés, a jellem kultúráltságát dicsőíti. Ezen az úton Rembrandt tanulmányozása segítette egyre mélyebb tartalmak megragadására, s ha festészetében az avantgarde, Michelangelo és a nagy holland mester tanulságai vitatkoztak is egymással, mégis önálló és teljesértékű volt az, amit alkotott. Ekkor fedezte fel a kifejező körvonal fontosságát, az egymással szembeállított tömegek feszültségének törvényszerűségeit, megismerte a fény formaképző és kifejező erejét, s a fénynek mint a megjelenítés egyik fő motívumának hangsúlyozásával a XIX. századi magyar hagyományhoz csatlakozott. Barna tónusú festményei, melyeknek formái a beáradó fényözönben értelmesen bontakoznak ki, egy áhítatos, az emberi szépség előtt megrendülő művész mélyzöngésű líráját is tolmácsolják.



3. id. Pieter Bruegel: Vadászok

Az akt-képek korszaka nagyszerű állomás volt, de Szőnyit nem nyugtatta meg. Mint annyi próbálkozása bizonyítja, az egyetemesség igényére vágyott, az ember és a természet egybekapcsolására, elmondani azt, hogy milyen magasrendű, nagy tettekre képes lénynek tartja az embert. Freskóhoz való feladat volt ez, de nem kapott megbízást. Mintegy utolsó kísérletként megfestette a Hegytetőn c. képét (1925), a szellem és a test harmóniáját kifejező két erőtejes férfiakot, akik óriások módjára fűrkésznek a napban izzó dunai táj fölött. A sívár korban a régebbi hitvallások és álláspontok gyakori megtagadása idején, szinte természetesnek kell tartanunk, hogy a fiatal művész, akit nem nevelt a Kommunista Párt, a maga demokratikus ember-eszményét szinte észrevétlenül átformálta egy arisztokratikusabb típusra. Nem biológiai felépítésében arisztokratikus a Hegytetőn két férfi-alakja, hanem szellemi értelemben: fölényükben és bizonyos fokú rezignáltságukban, a magát megmutogatás közvetlenségében van valami olyan vonás, amely a Nietzsche-i ember gögjére emlékeztet. Egy korszak zárul le ezzel a képpel, nemcsak mondani-valójában, de színeiben is, mert a szónokló sárgák és hasító kékek többé nem szerepelnek Szőnyi művészetében.

Szőnyi nietzschei magányosság-tudatát a néppel való találkozásával oldotta meg. Az ezután következő harminc év művészete halkszavú, gyengéd, néha álomszerű s úgy viszonylik a Hegytetőn-höz, mint amikor hajnal felé eloltják a pásztorok az éjszakai tüzeket s a derengő szürkületben a tárgyak igazi formáikban, színeikben és reális viszonylataikban jelennek meg.

Szőnyi véletlen folytán került a Duna-kanyar egyik legszebb pontjára: Zebegénybe. Zebegény, ez a kis dunaparti falu, beírta a nevét a magyar művészet történetébe, itt jött létre az új szintézis, a modern festői törekvések és a magára hagyatott magyar nép — melyet már csak műkereskedelmi giccseken ábrázoltak — élete, sorsa között. Szőnyi ekkor mutatta meg erkölcsi erejét, nemzeti érzését, midőn a paraszti témákhoz mert nyúlni, olyan mondanivalóhoz, melyet akkor a festészet magyarázó Magyarországon túlhaladottnak, konzervatívnak, provinciálisnak tartottak. Festészetünk ebben az időben külső látszatra egyre inkább az école de Paris függvényévé vált, csak néhány művész tartott ki a hagyomány mellett (Kosztai, Rudnay, Tornyai, Nagy István, Fényes Adolf) és csak kevesen vallották a bátor, egyéni újrakezdés álláspontját (Derkovits, Bernáth).



4. Szőnyi I.: Zebegényi temetés. Olaj, 1928



5. Szőnyi I.: Este Zebegényben. Olaj, 1928

Az új, paraszti környezet ábrázolása Szőnyire, a modern festőre nehéz feladatokat rótt, mert közvetlen elődei a nagybányaiak, nem festettek paraszttárgyú képeket, s a XIX. századi realista zsáner pedig ellenkezett Szőnyi elképzeléseivel. Ekkor Szőnyi néhány évig kísérletezett. Az átmeneti korszak, a keresés időszaka a családi arcképek bőségét idézte elő, szinte lépésről lépésre lehet követni Szőnyi útját a Feleségem és én, a Zsuzsa-fej, Zsuzsa a falóval, az Anyám-portréig, melyben az alakok elvesztik tömegszerűségüket, nehézkes körvonalukat, hogy ennek helyébe bőven áramolhassék a szín, amely hol síkszerű formákat képez, máskor pedig leheletnyi árnyalatokat, finom, tagolt ritmusokat hoz létre. De birkózik már a plein-air és a szabadtéri kompozíció problémájával is. Szinte egyidőben készült két festménye, melyek ha ellent is mondanak egymásnak, mindketten magukban hordják a kibontakozás módját, új korszakának alapvető problémáit. Az egyik a Vízparti jelenet, inkább tanulmányyszerű alkotás, megismétlődik rajta a Hegytetőn motívuma, de kolorisztikusabb és intimebb formában, elevenebben jelenik meg rajta a Duna és vele együtt a körülötte élő emberek. Bár elsősorban kompozíciós tanulmány ez a festmény, mégis, Szőnyi kísérletet tesz rajta a jelenet eseményszerű kialakítására is. A motívumok: az álló akt és a ruhás

parasztok, természetesen még nem teszik lehetővé számára a tartalmi egységet, de az érzelmi egység, Szőnyi művészetének egyik alapvető sajátossága, már itt határozottan szembetűnik. Színei felderülnek, természetessé válnak, a Rembrandttól megtanult fényvel való formálás itt találkozik a plein-air-rel, a bő fényözön azonban nem mossa szét a formákat, azok csak színösszeállítások lesznek általa, de ellenszegülnek is neki. Így lett Szőnyi luministává, vagyis az impresszionizmus analitikus fénykezelésével szemben a fénykezelés rendező, összefoglaló rendszerét építette ki. A Vízparti jelenet azonban csak tanulmány, melynek eredményeit a továbbiakban gazdagon hasznosítja.

A kibontakozás legjelentősebb állomása a másik festmény, a Zebegényi temetés. Erről a képről gyakorta elmondták, hogy Brueghel hatása érződik benne. Ezek a megállapítások helytállóak, de mégis úgy érzem, hogy mélyebben kell megvizsgálnunk őket.

A kiállításon csupán a Zebegényi temetés képviselte a Brueghel hatása alatt létrejött Szőnyi-képeket. Ez a hatás azonban sokkal általánosabb, szinte Szőnyi egész korszakára kiterjed. Látszólag érthetetlen dolog, hogy Szőnyi a flamand parasztfestőhöz fordult, azonban közelebbi vizsgálatra ez mégsem olyan meglepő. Az a művész, aki a XX. században a paraszti

ság életét akarta ábrázolni, a közelmúlt rossz hagyományának bénító hatása alól nehezen tudta magát kivonni. A XX. században a paraszti tárgyú életkép nem jelentett mást, mint olcsó műkereskedelmi cikket, a »Pici piros alma«, a »Kényszerkoncert«, a »Vonósnégyes holdvilágnál« vagy a »Két tűz között« címeket, melyek szentimentális, kispolgári romantikus tartalmakat fejeztek ki, és egyáltalán nem a népről szóltak. A zsánerek ilyen irányú alakulása azt a nem éppen szerencsés állapotot eredményezte, hogy a festők, ha igényesebb alkotásokba fogtak, a téma eseményszerű alakítását, a pszichológiai indoklást mellőzték, s ehelyett a századvég nyugati festészetének modorában portrészzerűen megfestett alakokat sorakoztattak egymás mellé, minden belső összefüggés nélkül (tipikus példák erre: Csók István: Teknővájó cigányok, Mézevők, Ferenczy Károly: Hazatérő cigányok, vagy Perlmutter Izsák: Munka közben c. festményei. Különösen utóbbinál a kompozíció felfogásában Manet: Reggeli a műteremben c. festményének erős inspiráló hatását fedezhetjük fel.).

Szőnyi, midőn elfogulatlan és széles képet akart adni a XX. század magyar parasztságáról, tudatosan a zsáner ősforrásához, Brueghel művészetéhez fordult

vissza, ezt a választását megerősítette festői felfogásának alakulása is. Az új felfogása: a dekoratív foltfestés, a kifejező kontúrra való törekvés, a lokális színek ritmikájára és szilárd összhangjára való hajlama Brueghel művészetében megtalálta a megfelelő példát. Ezért nem véletlen, hogy a Zebegényi temetés c. képe olyan erős kompozíciós rokonságot mutat Brueghel Vadászok c. festményével. Brueghel tájképi háttérrel gazdag festményei közül talán éppen a Vadászok a legmonumentálisabb: sok mindent megőrzött és továbbfejlesztett ebben a quattrocento freskó-felfogásából is. Ezt a fal-képszerű monumentalitást Szőnyi felismerte Brueghel képében, és ennek értelmében alakította a Zebegényi temetést. A nem túlságosan nagyméretű táblakép szinte úgy is felfogható, mint egy freskó terve. Megerősíti ezt a feltevést maga Szőnyi István, aki több ízben leírta, hogy a freskó és a táblakép között kompozicionális eltérés nem lehetséges. A Zebegényi temetést és az utána következő paraszttárgyú képciklust minden torzítás nélkül egy freskó-sorozat darabjainak lehet tekinteni. Bizonyítja állításunkat a 30-as évekbeli előadásmódja, amely nagyvonalú, a kevés, töretlen szín határozott egybehangolásán alapul; az emberábrázolásban és a



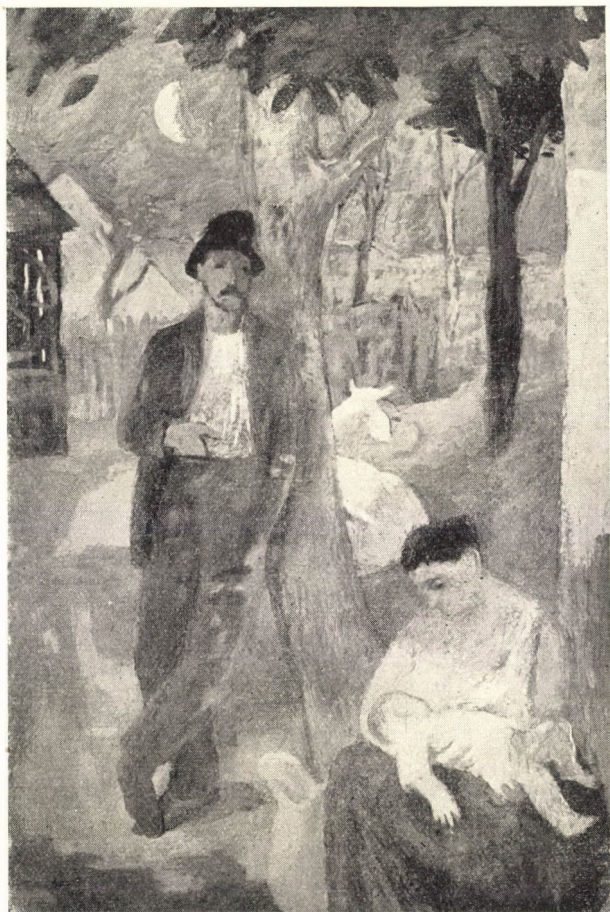
6. Szőnyi I.: Udvaron. Tempera, 1935

természeti környezet megjelenítésében Szőnyi egyaránt a sommázásra vállalkozik, szemben az akt-sorozat részletesebb, forma-analizáló megoldásaival. Hogy milyen nagy jelentősége volt Brueghelnek Szőnyi kibontakozásában, bizonyítja Déli pihenő c. festménye is. (Jelenleg ismeretlen helyen.) Ez a műve kompozíciójában, kifejezésében, hangulatában nagyon közel áll a németalföldi festő Eszem-iszom ország c. kompozíciójához. Szőnyi — Brueghel indítása nyomán — mesterien tudta érzékelteni a forró nyári nap, a nehéz munka és a mohón elvégzett étkezés utáni fáradt, tespedt hangulatot, melyből hiányzik a szellem megnevesítő ereje, s az alakokat a maguk állati létezésében jelelteti meg. Ezen a ponton Szőnyi festészete találkozik Derkovitsnak a húszas években festett képeivel, melyeken szintén a fizikai lét nyomasztó, néha szinte durva érzékeltetése a főmondanivaló. Ebben az időszakban egy harmadik festőnk is kapcsolatba kerül — ha átmenetileg is — a nagy németalföldi festő művészetével. Ez a mesterünk: Bernáth Aurél. Bernáth általában nem törekszik arra a teljességre, körképszerű szélességre, mint Szőnyi István, hiszen nála a világ érzékelése nem olyan egyszerű és magától értetődő, mint nagy kortársánál. Bernáth jóval szubjektívebb álláspontját, felfokozott érzelmvilágát fegyelmezettebb és arisztokratikusabb formák közé rejtí, s ha burkoltan is, de szembehelyezkedik kora és

környezete egész életfelfogásával. Ez a fájdalmas, izolált, merev álláspont sarkallja őt a színek világának minél tudatosabb birtoklására. Bonyolult érzéseinek közlését elsősorban a színekre bízta, a formák és szituációk kevésbé fontos — bár mindig jelenlévő elemek Bernáthnál is. Vele szemben Szőnyi számára mindaz, amit észlel, természetes és magától értetődő. Szőnyi festményein a reális benyomást és annak érzelmi visszhangját tolmácsolja, Bernáth viszont a szubjektum érzelmi és logikai asszociációin szűri át, önmagát keresi, önmagára vonatkoztatja a természet és a társadalom jelenségeit. Útjának éppen ezért csak kiterője a Brueghellel való találkozás. Ezért nem Brueghel egésze, hanem csupán tájképfestészetének kifejező mivolta kapja meg: motívumot kölcsönzött tőle, egy kifejező, szinte vésztfajós mozzanatot — képe jobb felső sarkából. Bernáth ezt a motívumot a maga sajátos módján alakította át Tél c. pasztellképén (1929). Törekvéseinek megfelelően az erőteljesen kirajzolt fekete madarak, a lankás tájképi részek nem csupán a természeti motívum megértését példázzák, hanem érzelmi szimbólumokká válnak.

Szőnyi István Bruegheltől inspirált egyik főműve nem a kifejezhetetlent ostromolja, mint Bernáth Aurél. Az ő képe a parasztság nagylélegzetű epikai-lírai ábrázolása. Nem problémákat vet fel, hanem monumentális formában megjelenít — kifejezi a parasztság erejét és azt, hogy a Horthy-korszak idején a falun az ősi érzések, hagyományok szinte csorbítatlanul élnek tovább. Ezzel a képpel — melynek megoldása minden más festményénél tárgyiasabb, határozottabb és fanyarabb hangú — Szőnyi közel került a korabeli irodalom állásfoglalásához, elsősorban Illyés Gyulához.

A Brueghellel való találkozás Szőnyi művészetében gyümölcsöző és maradandó hatású, szinte napjainkig elér. Ennek köszönhető — művészetének kiemelkedő darabjai — az *Este Zebegényben* melankólikussága ellenére is mozgalmas csoportfűzése, az *Udvaron* rálátásos felfogása, motívumgazdagsága vagy az *Este* lírai monumentalitása. Ezeket az első nagy paraszti kompozíciókat hosszú és szinte beláthatatlan sor követte. A falusi élet ezer aprósága elevenedik meg alkotásain: a mezei munka, a válságok okozta nyomor, a dunaparti élet, a táji szépségek kimeríthetetlen változatai, a természeti tűnények s annyi más, sokszor igénytelen téma, melyből Szőnyi szinte egy hatalmas, festett paraszti eposzt formál. A termékeny művész keze alól százzalra ömlöttek a képek, hol nagylélegzetű kompozíciók, hol apró kolorisztikus feljegyzések, — de mindet áthatja a művész egyéni lírája, mély embersége, a népe iránti szeretete. Festésmódja egyre hatékonyabb, egyre differenciáltabb lett, s ezen az úton haladva talált vissza első mesteréhez: Ferenczyhez is. Alakjai formátumban meg-nőnek, gyakori az impresszionisztikus — és Ferenczynél is előforduló — elvágás, amely inkább csak modor, mint felfogás dolga, hiszen Szőnyi, akárcsak Ferenczy, nem törekszik az impresszionista véletlenszerűségekre, az élet egy szemponttalanul kiválasztott részletének bemutatására. Művészi törekvései közé tartozik a szilárd összefoglaló szerkezet, de ennek a szerkezetnek nem szabad feltűnő hangsúlyt kapnia, el kell rejtőznie; ezért akar Szőnyi hasonlítani az impresszionistákhoz. Szintetikus, monumentális művészet ez, melyben megférnek az olasz



7. Szőnyi I.: Este. Tempera, 1934

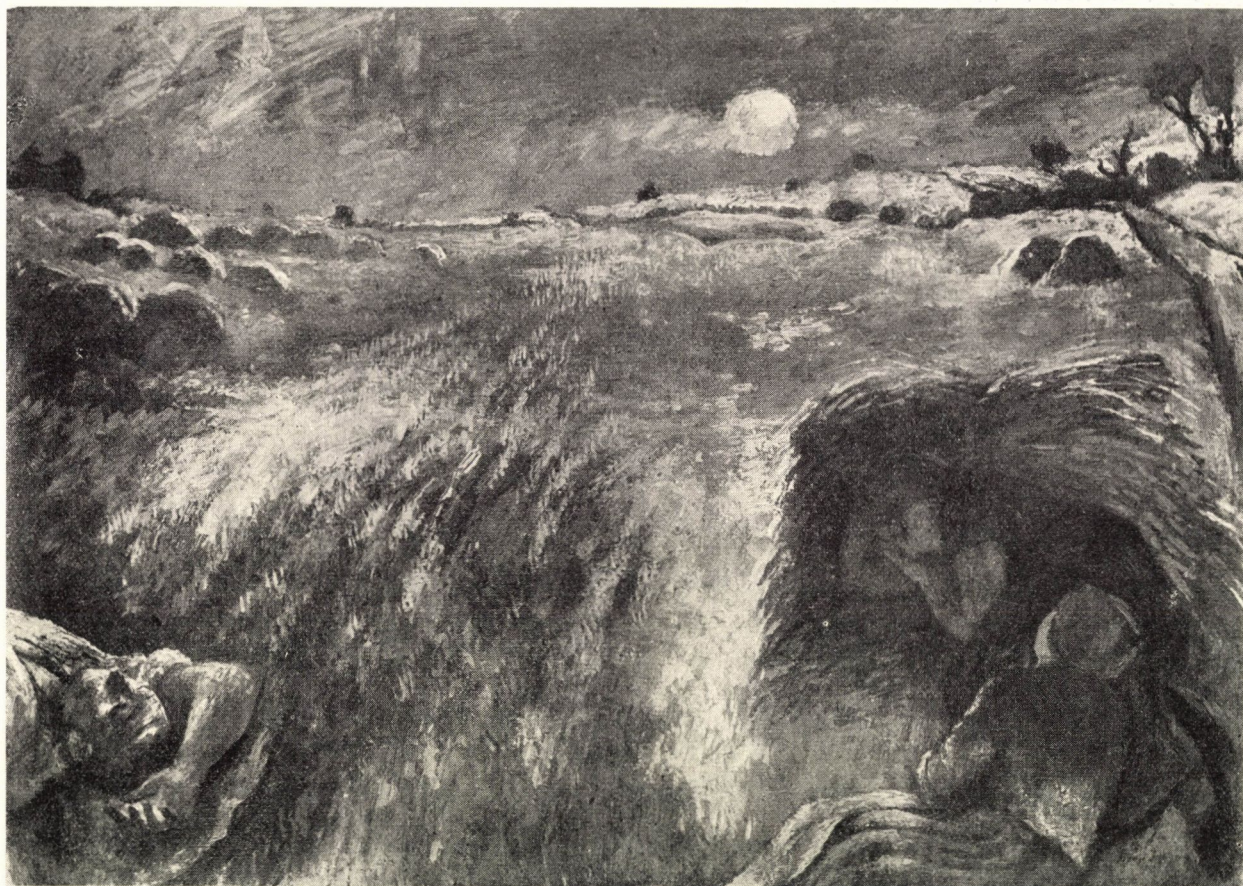
reneszánsz tanulságai mellett a Brueghel-i inspirációk, az impresszionisták eredményei és Ferenczy Károly »szintetikus naturalizmusa« is. Nem csupán előadásmódja, felfogása, de festői eljárása is emlékeztet az impresszionisták könnyedségére, az optikai vibráló jellegű, mozgást érzékeltető festői visszaadására. Mindez azonban csak külső hasonlóság, mert Szőnyi festői technikájában, megoldásaiban messze eltávolodott azoktól. Az olajfestéket a harmincas évektől kezdve kiszorította a saját módszerű olajtempera, az árnyékot a fény és szín, de a fény nem bontja fei a tömegeket és a szín nem lazítja a formákat. A formák keménységét csak lágyítja, gyengéden körülengi a finom, víziószerű, gyengéd, derűs és élőmlő kolorit, mely szinte átlelkesíti a robusztus tömegeket. A leheletárynyalatú színeket a sajátosan oldott és mégis olyan határozott faktúra plasztikus mintázata foglalja össze.

Alkotómódszerét a következőkkel próbáljuk jellemezni.

Szőnyi megfigyel, észlel, de ugyanakkor átkölt, meg-
szépíti a valóságot, mint Derkovits vagy Bernáth. Meditáló természet, de meditációi nem különösen konkrétak, inkább általános a természetük — a paraszti és az emberi sorsra vonatkoznak általában. Szőnyi nem az írók vagy a gondolkozók módjára kereste valamely esemény, szituáció közvetlen társadalmi okait. Az ő művészetének alapja és természetes alkotó eleme: a

megfigyelés, a meditáció és a humánus-szerető-megértő állásfoglalás. Ez a három alapvető jellegzetesség mindig együttesen, egyforma erővel vesz részt a kép keletkezésében, ritkábban erősítve vagy gyengítve egymást.

Szőnyi azt szereti, amit lát, megfigyeli a dolgok apró részleteit és az egész összefüggéseit is, elfogulatlanul tudja nézni a mindennapi élet ezernyi ismert tárgyait, embereit, hangulatait — s ez az elfogulatlan magatartás segíti őt ahhoz, hogy friss szépségeket, eddig még nem észlelt színeket és harmóniakat, egy-egy beszédes kéztartást, jellemző emberi körvonalat, kifejező szituációt fedezzen fel a szürke hétköznapiok egyszerű világában. Szüntelenül figyel: mindig festő, nemcsak az ihlet perceiben. Megfigyeléseit — melyeknek gazdag tárházát szorgalmasan lerögzítette színben és rajzban — az alkotás során nem alakítja át, csak értelmezi. A látott világ élménye az ő törvénye. A látási élmény szabja meg alakjainak helyzetét, mozdulatait, színeit — nem pedig az elvont műtermi spekuláció. Modelljeinek — falusi ismerőseinek — arcán ritkán látható valamely bonyolult lelki folyamat tükröződése, képein nincs heves gesztus, indulatos mozdulat. Az ő embere csendes, keveset beszél, inkább befelé, elrejtőzve él. Ez az oka annak, hogy Szőnyi képén az alakok alig mozdulnak, hogy nem a festészetben megszokott gesztus-nyelv az ő kifejezési eszközük. Szőnyi így látta. Paraszttáinak arca nem jellegtelen, de nem is mond sokat — az érzelmek ritkán



8. Szőnyi I.: Aratás után. Tempera, 1936



9. Szőnyi I.: Hazafelé. Tempera, 1938

jutnak mimikai kifejezéshez — inkább meghúzódnak a fej jellegzetes tartása, kissé megváltozott színei vagy a szem csendes, mélységesen megindító pillantása mögé. Szőnyi legfontosabb jellemző eszköze a szín és főleg a körvonal, melyet rendkívül beszédessé, egyénivé tud alakítani. A huszadik századi magyar festészet azt tanítja, hogy ilyen a magyar paraszt: ez ismétlődik meg Rudnay, Koszta és Nagy István képein is. Ilyennek látta Munkácsy is, de ő tudta a módját annak, hogy a magyar paraszt sajátságait a nyugati festészet pszichológiai módszerével még szemléletesebbé tegye. Ilyen csendes emberek a hősei a Tépécsinálóknak, a Búcsúzkodásnak vagy a Köpülő asszonynak. Előfordult azonban Munkácsynál, hogy egyik-másik alakjának megfogalmazása közben a nem magyar modell hatása alá került, ilyenkor szoktuk figuráját erőltetettnek, beállítottnak nevezni. (Holott a valóságban a Siralomház sokat kifogásolt megrémült asszonya, vagy más képek hasonló értelmű alakjai egy német vagy francia realista képen igaznak hatnának.)

Munkácsynál a csendes gesztus és a pszichológiai mozzanat egybeesik, a megjelenítés szubjektív és objektív igazságának részletes kifejtése elősegíti a közérthető feldolgozást, a mű történésebe, aiapezméjébe való gyors behatolást. — Szőnyi nem történeteket, hanem állapotokat fest. Ez az állapotfestés az imperializmus korszakában — Szinyei Mersétől kezdve a felszabadulásig — nálunk is a művészi megformálás lényeges mozzanatává vált, mint a franciáknál a Courbet utáni festői realizmustól kezdve egészen Cézanneig.

Az esemény állapotszerű felfogása Szőnyi művészetében azért olyan különösen szembeötlő, mert témaválasztása következtében kortársai közül ő érintkezik a legszé-

lesebb felületen a hagyománnyal. Az állapotfestés nem sajátja a szocialista realizmusnak sem, mely a dinamizmus elvét domborítja ki a művészi alkotómódszerben. Éppen ezért, ezt a fajta festői módszert sok bírálat érte már eddig is. Ahhoz azonban, hogy Szőnyi művészetének sajátosságaiba behatolhassunk, ezzel a módszerrel mégis elmélyedőbben kell foglalkoznunk, mert csak ilyen módon tudjuk feltárni erőit és kifejezőerejének határait. Az a célom, hogy Szőnyi művészetének rajzát adjam, éppen ezért értékeit modern festői nyelvezetével együttesen kell meghatároznom — nem pedig csupán tematikai, tartalmi mozzanatait értékelni és hangsúlyozni (mint ezt — szerintem igen egyoldalúan — a legtöbb most megjelent Szőnyi kritika tette).

Szőnyi alkotómódszerének második fázisához, a meditációhoz kell tehát áttérnünk, hogy megértsük az ő formavilágát. Meg kell vizsgálnunk, miként alakul megfigyeléseinek sok részlete kompozícióvá. Megállapítottuk, hogy az ő képalakításában, kifejező módszerében a gesztusok, a pszichológiai apparátus kevésbé feltűnő, hogy műveiben a jellemzés nem az arcra pontosul, hanem az egész alak végzi ezt a funkciót. Arról is szó esett, hogy Szőnyi nem az eseményt, hanem a jellemző szituációt vizsgálja. A következőkben azt kell megértenünk, hogy a Szőnyi ábrázolta szituáció — mely köré kifejező eszközei: vagyis a körvonal, a szín, a megvilágítás és a környezet csoportosul — milyen természetű. A Szőnyi képek szituációja nem akármilyen, hanem ez nála valamely esemény tetőpontját, lényegét fejezi ki. Tehát az a pillanat, amikor a legintenzívebb az alakok együttléte, hangulati egysége, színbeli gazdagsága, a környezettel való kapcsolata. A szituációt Szőnyi nem úgy mutatja be, mint valamely folyamat egyik

mozzanatát—érzékelte az előtte és az utána következőket —, hanem mint egy nagyon jellemző emberi állapotot, létformát. Egyrészt tehát Szőnyi látszólag leszűkíti a mondanivalóját eseményben, jellemben és mozgásban, másrészt viszont — s ebben rejlik az ő legsajátosabb értéke — a jól átértett szituációt a meditáció segítségével gyökerében tudja megragadni, — így lesz a létezés szinte vázzá egyszerűsített formájából hangulattal teli élet. Tipikus példa felfogására az Eladó a borjú c. festménye, mely vázlatossága ellenére is rendkívül gazdag tartalommal tudja alakítani a témát. Ezen a képen minden egymásra-vonatkoztatott; a vonal hajléaiban, az alakok tömegében, a színfoltok arányaiban és a megvilágításban. A kép szereplőit részben egyszerűsítette — amíg nem alakította ki velük a jellemző, lényegét kifejező tömeget, mozdulatot, színértéket (egy alak legsajátosabb optikai elemeit) — részben pedig addig gazdagítja ritmusban, hangulatkeltő színekben, amíg a kép nem érte el az érzelmi telítettség fokát. Az ilyen festői módszerben nagy szerepe van a környezetnek és a megvilágításnak, ezek elvesztik objektív különállásukat, az alakkal együttesen jelentkező motívumok, vagyis az érzelmi-hangulati mondanivalónak vannak alárendelve, annak hordozói, kifejezői. Fordítva is érvényes azonban az előbbi: az alak nemcsak a táj fölé rendelt motívum, hanem benne és együtt van a tájjal, annak részese, mert az ábrázolt környezet-

től is függ az ő kifejezésének, hangulatának intenzitása.

Ezt a fajta festészetet legjobban egy hasonlattal lehet megértetni. Az olvasót Giottóra kell emlékeztetnem, aki szintén az alak egészével, a jellemző tömeggel és körvonallal, színnel és az ábrázolt szituáció természetéhez szabott tájjal fejezi ki mondanivalóját.

Szőnyi tehát a jellemző érzelmek és hangulatok tolmácsolására fordítja alkotó erejét. Olyan úton jár, mely sok modern festőt az irrealitás felé vitt. Szőnyi azonban sohasem jutott el ebbe a szférába — mint pályatársai Derkovits és Bernáth sem —, mert nem a mindenáron való újszerűséget, a más művésztől való stílári elkülönülést hajhászta. Ellentétben a modern festők legtöbbjével, arra törekedett, hogy témáját megértse s az annak megfelelő érzelmi-hangulati tartalmat fejezze ki festményeiben.

A megértés vágyán keresztül jutottunk el Szőnyi alkotómódszerének harmadik mozzanatához, a humánumhoz. Az ő számára a téma nem ürügy valamely merőben szubjektív tartalom kifejezésére. Témáit abból a körből választja, melyet szeret és egyben megért — ez a szeretete készíti a téma iránti tiszteletre és segíti ahhoz, hogy érzelmi-hangulati beállítottsága ellenére a témát objektív valóságnak lássa. Szőnyi a téma iránti együttérzés magatartásával mondja el a környezetében szerzett élményeit, érzéseit, meditációit. Ezért humanista művé-



10. Szőnyi I.: Kútnál. Tempera, 1945

szet Szőnyi életműve — mert szubjektívnek nevezhető alkotómódszere nem a témától való elfordulást sugallja, hanem éppen annak átértékelését, igazságának kifejezését segíti elő.

*

Szőnyi művészete szárnyaló és rezignált egyszerre. Együttérez azokkal, akiket vásznain megjelenít, részvétellel van sorsuk iránt — de ugyanakkor nem látva kiutat ebből a szomorú világból, — humánus állásfoglalása ellenére mégis belenyugszik a tényekbe. (Nem úgy mint Derkovits az illegális kommunista párt munkása). Szőnyi a fiatalkori, energiától feszülő, szinte a világ megváltására vállalkozó robusztus alkotások után megtorpant. A csalódott és a szárnya-szegett ember szemüvegével kezdte nézni a világot — szemléletében azonosult az igájukat nehezen, de szívósan húzó parasztok világnézetével. Számára is az élet, a mindennapért való küzködés szürke ismétlődésének tűnt fel, melyet egyre inkább meg nem változtathatónak látott. (Hiszen elbukott a Tanácsköztársaság is, mellyel rokonszenvezett.). Az élet örök egyformaságáról való nézete — melyet még nagy műveltsége sem cáfolt meg — az oka annak, hogy nem foglalkozott festményein ennek az életnek tárgyi és eseménybeli részleteivel. Mintha azt gondolta volna, hogy a művész feladata csupán az, hogy megállapítsa ennek az egyformaságnak a jellemző szituációit, törvényszerű ismétlődéseit.

Szőnyi életműve a valóságábrázolás sajátos formája a fasiszmus időszakában. Valóságfestészet ez, mert mint

fentebb ismertettem, alapja a megfigyelés — de — hiányzik belőle a mozgás, a pszichológiai kifejezés magyarázó motívumai, az ember sorsáért való agitatív erejű harc — ugyanakkor szereti az embert, magasröptűen gondolkodik róla és fáj a szíve a féltáti sorban tengődő parasztokért. Műveiből nem bontakozik ki valamely konkrét politikai társadalmi eszme — inkább halk, csendes, általános természetű tiltakozás az ő megnyilatkozási formája. Művészete nem eszmétlen és nem naturalista, mert állást foglal, mert az, amit mond igaz, a lényegre utal, nem formalista — még ha gyakorta el is nagyol, — hiszen alapja a megfigyelés, nem az elvont formai spekuláció, nem bizarr ötleteket présel a képeibe, hanem igaz emberség az ő magatartása. Azt szokták mondani rá, hogy passzív, de hát lehet-e így nevezni az Átkelés a Dunán vagy a Tavasz (kapáló asszonyok) szerzőjét? Micsoda erő és méltóság, nyílt emberség nyilvánul meg ezekben a festményekben és még sok más alkotásában! Csak a negyvenes évek elején — a háború, a nyílt fasiszmus időszakában passzív ez a művészet, ekkor következik el az önmagábazárkózás időszaka, egy olyan álláspont, ahol humanizmusa belterjessé válik, a világtól való sértett elfordulásra készteti.

Az ekkor festett képein csak vízióként ködlik fel a világ: fájdalmas emlékként, opálos szépségben — de azt is kifejezve, hogy mindez a művész magánügye már; ami a nagyvilágban történik, sőt ami a faluban is, azzal nem foglalkozhat többé... meghasonlott a korával és nem látott kivezető utat belőle.



11. Szőnyi I.: Krumpliszedők. Olaj, 1950



12. Szőnyi L.: Freskóterv. Tempera, 1952

Megtorpanása ellenére azonban Szőnyi István művészete mégis egyike azoknak a nemesen, szilárdan és kecsesen ivelődő hidaknak, melyek az absztrakció és mindenféle formalizmus, kispolgári naturalizmus roncsai felett biztosan elérik a tulsó partot, azaz összekötik a ma művészetét a tradícióval. Működése tudatosít bennünk néhány olyan jellegzetességet, mely kizárólag a magyar festészet, a magyar kultúra sajátja. Művészete valóságábrázolás az imperializmus korában, mert nem csupán észlel és a maga módszerével sűríti élményeit, nem csupán az élmény torzítatlan igazságát ábrázolja, hanem mert együttérez alakjaival, azaz állásfoglalása mindig és töretlenül humanista. Az a fajta humanizmus az övé, mely tudomásul veszi az élet legszomorúbb szituációit is, de azokat megszépíti, a költészet szárnyaló világába transzponálja őket. Ha ezt a fajta művészetet egyesek magyar posztimpresszionizmusnak nevezik, akkor a posztimpresszionizmus relatíve mégis haladást jelent Magyarországon, a két világháború közti időben. Úgy vélem azonban, hogy helyesebb volna Szőnyivel és társaival kapcsolatosan a »poszt—Nagybánya« kifejezést használni, mely világosan megmutatná, hogy ez a művészet Nagybányából, közelebbről Ferenczyből indult ki, de azzal oppozícióba is került s szélesebb, átfogóbb, korszerűbb humanisztikus magatartásra törekedett.

Helytelen volna a »poszt—Nagybánya« iak művészetének csak a pozitívumait észlelni és kiemelni. Éppen annyira

nem méltányos azonban az ő művészetüket nem értékelni s mint ahogy a mai kritika rendszerint tenni szokta, életművüket kizárólag forma és stílusjegyek alapján megítélni. Nem igaz, hogy Szőnyinek nincs köze a további fejlődéshez: Ahogy Derkovitsból is tanulnunk kell újfajta szépségeket, bátor és elhatározott küzdenitudást az új világ felépítéséhez, éppúgy Szőnyi életművét sem szabad elvetnünk, figyelmen kívül hagynunk. Erre éppen ő maga nyújtott bizonyítékot, midőn legújabbán hatalmas pannókkal, freskókartonnal ajándékozta meg új világunkat. Nem tartom feladatomnak, hogy ebben az összefüggésben részletesen elemezzem Szőnyi új alkotásait—annál inkább, mert ezt több ízben megtettem — csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ezekben nem csupán a régi és ismert jellegzetességei élnek tovább, hanem a típusok újfajta, realisabb, behatóbb jellemzése, az új viszonyok között élő fel szabadult emberek kialakítására való törekvés is világosan megnyilvánul. Ez is azt bizonyítja, hogy Szőnyi művészete továbbfejleszthető — mert nem alaptermészete a passzivitás. Nem azt kell számonkérni tőle minduntalan, hogy stílusához hű maradt, hanem arra kell figyelmeztetni, hol és milyen módon ellentétes az ő szemlélete a mi új világnézetünkkel, mire kell vigyázni, ha meg akar felelni a szocializmus építése időszakának.

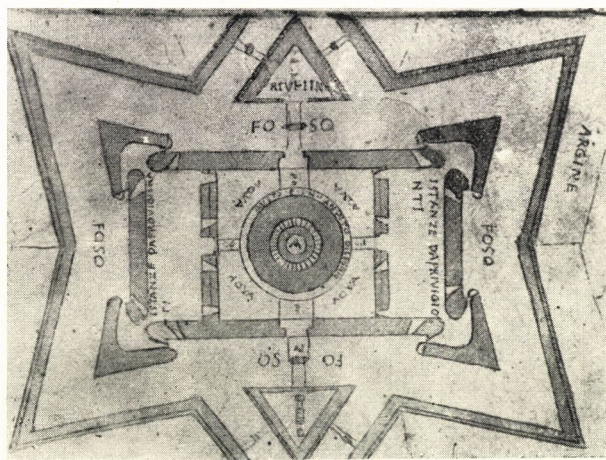
VÉGVÁRI LAJOS

A MAGYARORSZÁGI NÉGYSAROKBÁSTYÁS VÁRKASTÉLYOK

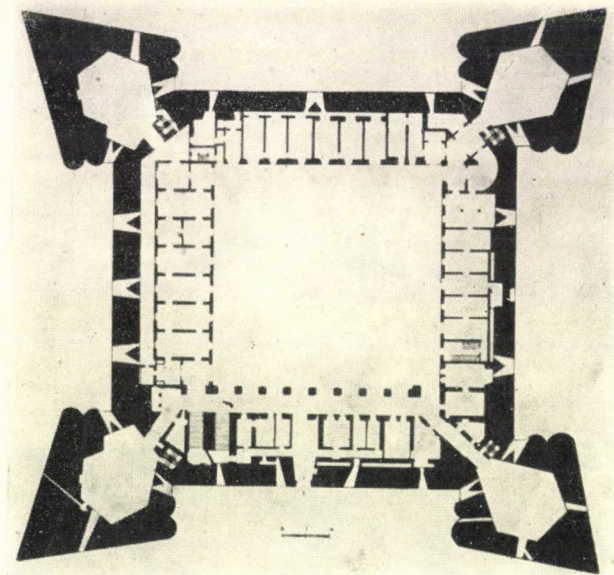
A XVI. század harmincas éveitől kezdve Magyarországon igen hatalmas méretű várépítő tevékenység folyt túlnyomó részben olasz építészek és hadimérnökök irányításával, vezetésével. Munkásságuk rendkívül jelentős nem csupán hadászati, hanem általában a magyar renaissance építészet szempontjából. Működésük nyomán nemcsak az új, modern erődövezet épült ki az olasz bástyasrendszer szerint, hanem a hazai renaissance is átalakult, továbbfejlődött. A XVI. század második felében ez a változás szembeszökő mind az egyes részletformákban, mind pedig a kastélyok alaprajzában, felépítésében. A fejlődés során lassanként eltűntek az aszimmetrikus festői elrendezések, amelyeket jobbra az adott helyzet és a praktikus szükséglet határozott meg, az egyéni ízlés és fantázia alakított ki az épületrészek additív csoportosításával (Sárospatak, Keresd). Helyüket egységes terv szerint készült, szabályos művészi alaprajzok foglalták el. Ezzel kapcsolatosan a tömegelosztás egyenletesebb lett, a falfelületek egyensúlya harmonikusabb. Új kastélytípus honosodott meg: a négysarokbástyás, amely szabályos hossznegyszögű épülettömb a sarkain szimmetrikus elosztásban egy-egy bástyával. A bástyaformák ismét különfélék: négyszögletesek, sokszögűek avagy kerekék. Eredetükre nézve különbözőek és vidékenként is változnak.

A négyszögletes bástyákkal, a négyszögű várkastélytípus eredetével a magyar művészettörténeti irodalom több ízben foglalkozott. Voltak, akik ebben az alaprajzi formában a római castrum továbbélését látták, vagy — Diósgyőrrre hivatkozva — középkori helyi hagyományok hatására gondoltak.¹ A kapcsolat azonban a XVI. századi várak és Diósgyőr avagy a római castrumok között csupán csak látszólagos, a különbségek viszont annál világosabbak és mélyrehatóbbak. Közvetlen összefüggés elképzelhetetlen közöttük, nem csupán a nagy időbeli távolság, hanem a felépítésbeli eltérések, ellentétek miatt is. A római castrumok saroképítményei szabályos négyzet-alaprajzon épülnek fel, ugyanígy a középkori Diósgyőr várában² a sarkokon szabályos négyszögű tornyok emelkednek. A XVI. századi várak sarokbástyái ellenben nem szabályos négyszögben épülnek fel, oldalfalaik éppen nem párhuzamosak egymással és nem merőlegesek egymásra, hanem ékalakban nyúlnak előre, a főépület tömbjéhez pedig csúcsban csatlakoznak, tehát alaprajzilag valójában pentagon bástyák. Ezeknek a bástyáknak az alaprajzában, a falak ferde síkjában lehetetlen fel nem ismerni az olasz bástyás erődítési rendszer hatását. Ezek a saroképítmények lényegileg bástyaszerűek és így joggal beszélhetünk négysarokbástyás várkastélyokról. Míg ellenben Diósgyőr négysaroktornyos vár. Az előbbiben a szélességi, az utóbbiban a magassági dimenziók uralkodnak. Az előbbi az újkori, az utóbbi a középkori haditechnikának felel meg. Ebből az összefüggésből nyilvánvaló, hogy Magyarországon négysarokbástyás várkastélyok csak az olasz bástyás erődítési rendszer elterjedése után épülhettek. Akkor történhetett meg, hogy a külső erődövezet jellegzetes alkotó elemét, a bástyát összekapcsolták a lakópalotával és így alakult ki a négysarokbástyás várkastélyok védelemre is alkalmas, művészi szempontból pedig éppen monumentális típusa, amely valóban igen jellegzetes alkotása hazai késő-renaissance építészetünknek. Mindazonáltal ez az épületforma nem minálunk fejlődött ki. Eredete és előzményei távolabbra nyúlnak vissza.

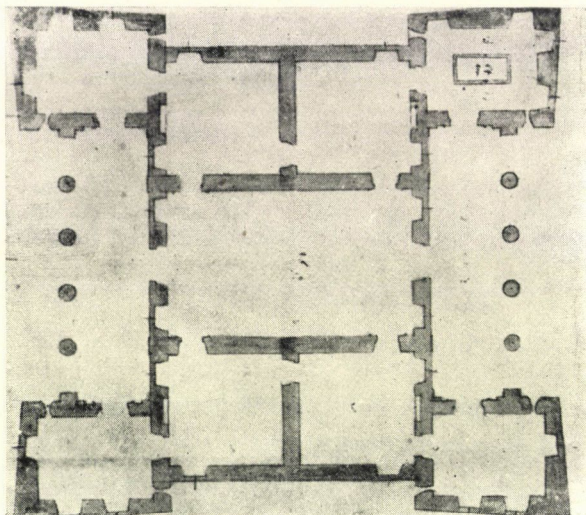
A lakópalota és az erőd bástya egybekapcsolása, az új kastélytípus kialakítása az olasz várépítészetben ment végbe. Az első kísérletet erre az id. Antonio da Sangallo tette Civita Castellana várában³ (1494—1500), de megoldása alaprajzilag még fejletlen, a bástyák elhelyezése még nem szimmetrikus, hanem szabálytalan, a külső felépítésben pedig még hiányzik az egység a lakóépület és a bástyák között. Ugyanezt a gondolatot jóval fejlettebb formában vetette fel Giuliano da Sangallo Pisa erődítéséhez készített tervrajzában⁴ (Siena, Biblioteca Comunale) 1509—1512 táján. Ezen a vázlatán (1. kép) a külső erődövezeten belül szabályos négysarokbástyás várat tervezett, amely nem csupán erősség lett volna, hanem egyben a zsoldosok szállása is. Giuliano da Sangallo eszméjét Baldassare Peruzzi, a nagy sienai építész fejlesztette tovább tervrajzaiban. Peruzzi 1527-től kezdve, mint Siena városának építészé, sokat foglalkozott erődítési munkálatokkal, így nagyon érthető, hogy vázlataiban az architectura [militaris] és civilis elemeinek egybekapcsolására gondolt. Az Uffiziiben három ilyen rajza⁵ (3. kép) is van, mindhárom a sarokbástyákat és az épülettömböt egybekapcsolta és várkastéllyá, lakópalotává fejlesztette. Ezek a rajzok feltehetőleg 1527—1534 között készülhettek, azokban az években, amikor Sienában mint hadiépítész működött. Mindhárom vázlatán hossznegyszögű épülettömbhöz kapcsolta a négy sarokbástyát, de a két hosszoldalon a bástyák közé nyitott [oszlopos loggiát⁶ tervezett. Más rajzain^{6a} (Uffizi n. 15.: Siena, Biblioteca Comunale) viszont, a falak zártságát megtartotta, az arkadsort az udvarba helyezte. Ily módon olyan épületet vázolt fel, amely minden ízében a magyarországi várkastély-típust előlegezi. Alig valamivel később, 1534—1543-ban épült Aquila négyszögletes vára⁷ hasonlóképpen négy sarokbástyával és arkados udvarral (2. kép), itt azonban a bástyák tisztán hadászati célokra szolgálnak, ennek megfelelően még külső felépítésükben sem olvadnak össze a lakópalotával (7. kép). Hasonló rendszer szerint építették Caprarola ötszögű várát



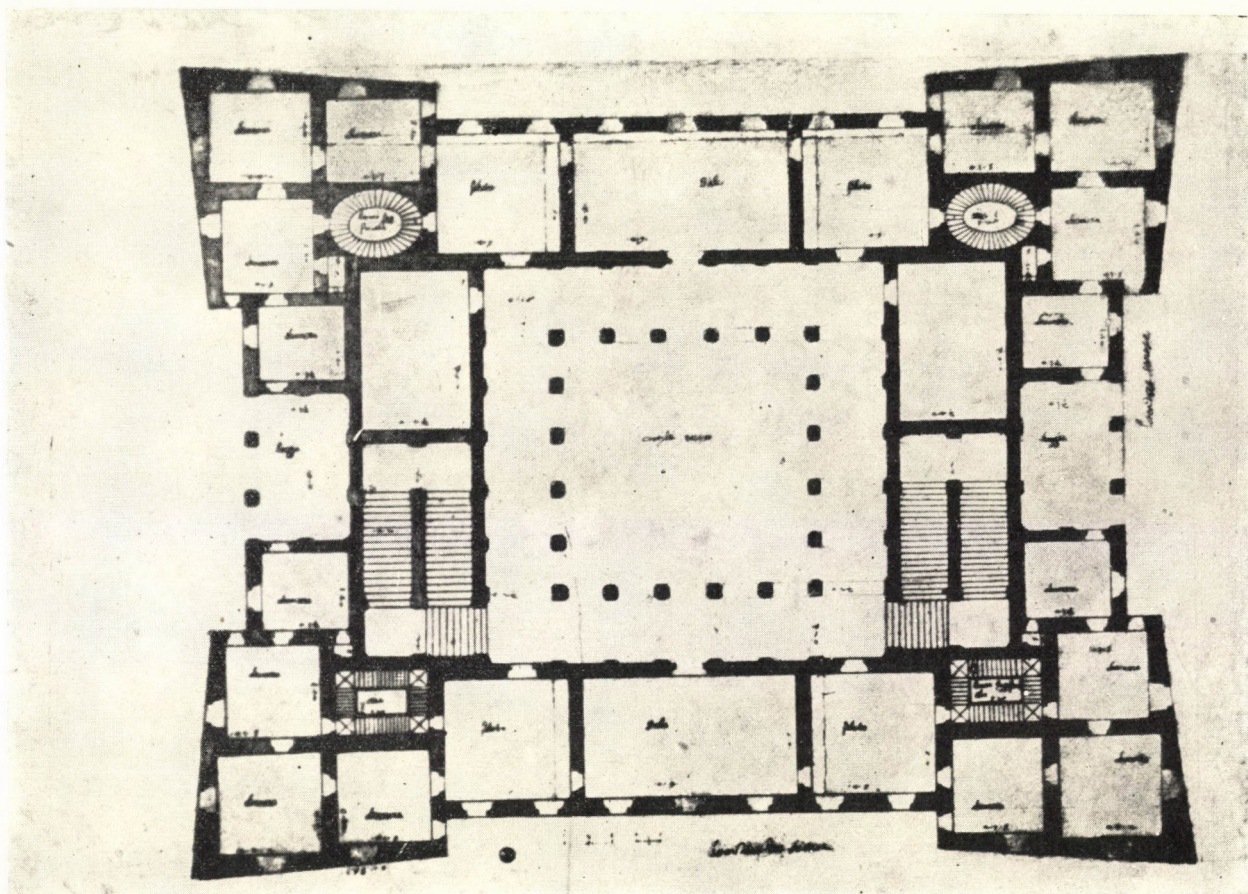
1. Giuliano da Sangallo: Terv Pisa várához. 1509—1512. Siena, Biblioteca Comunale



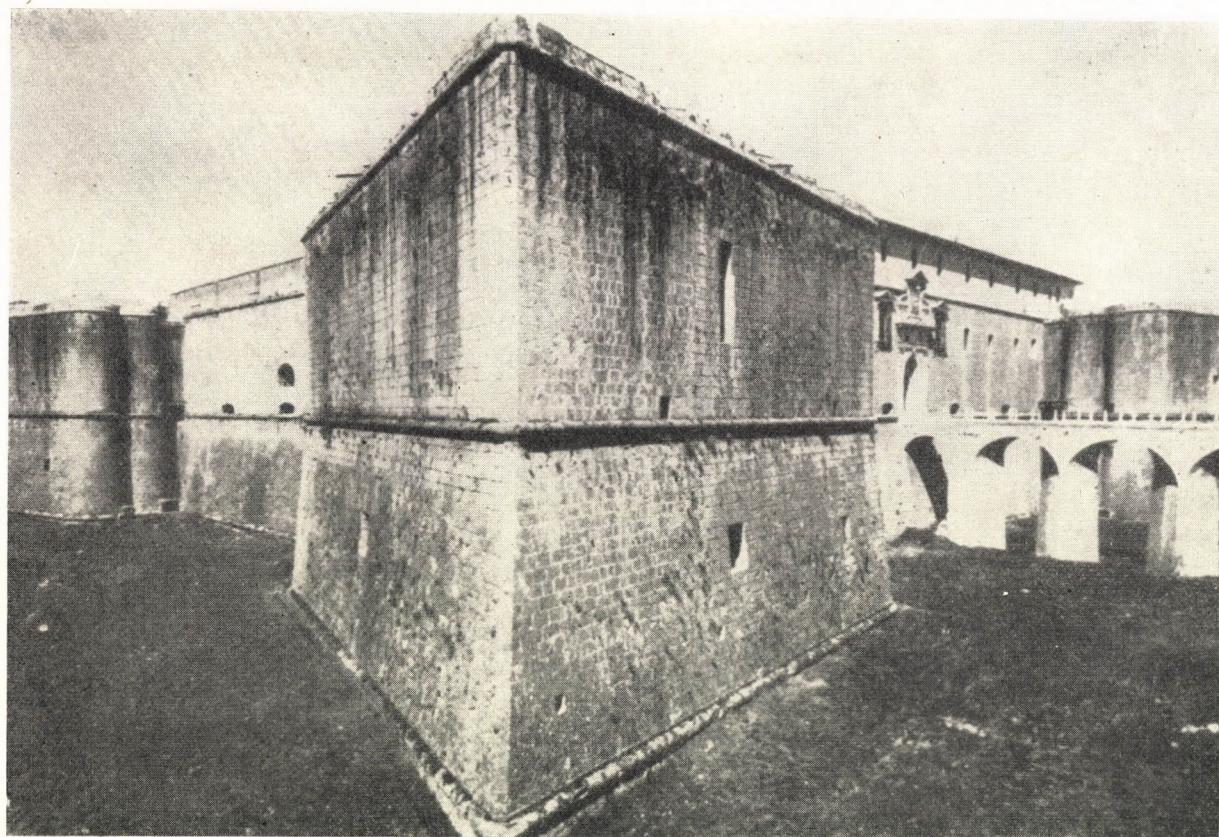
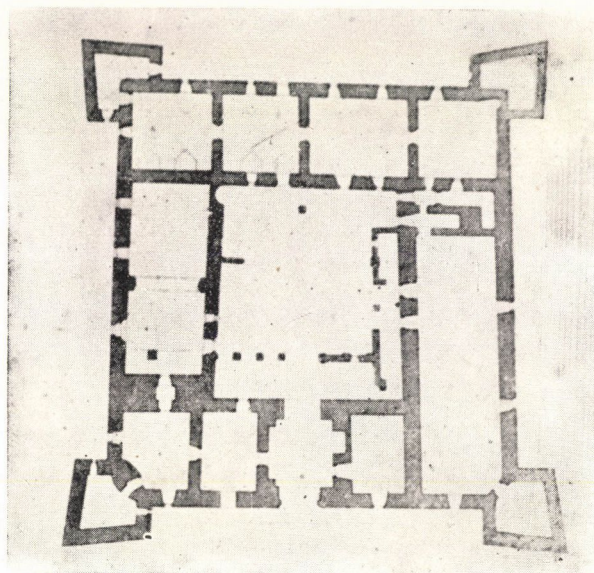
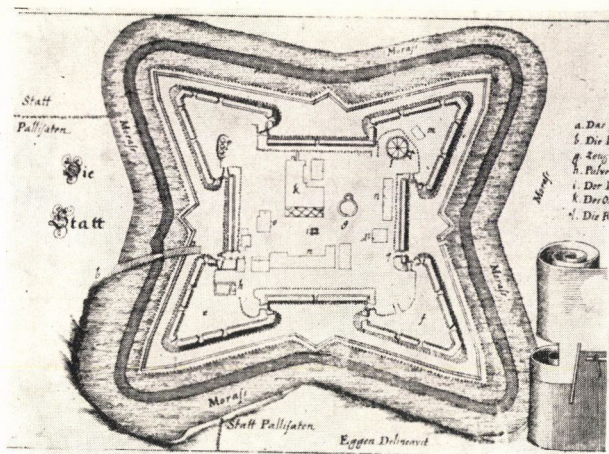
2. Az aquilai vár földszint alaprajza. 1534—43.
U. Chierici rajza, 1951



3. Baldassare Peruzzi: Kastély-terv. 1527—1534.
Firenze, Uffizi

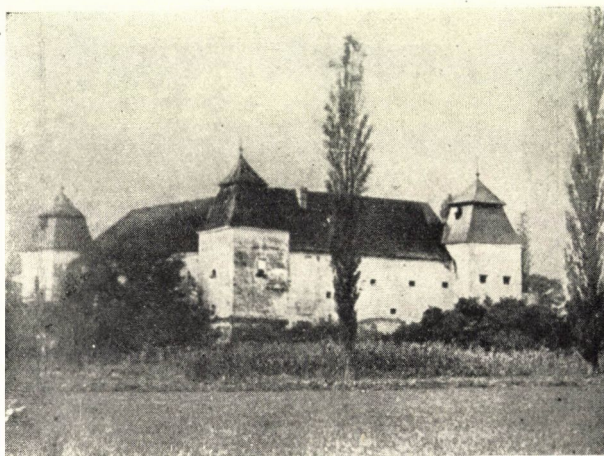


4. Lorenzo Donati: Várkastély terve. XVI. század közepe. Firenze, Uffizi





8. Norcia vára, 1554



9. Az egervári kastély 1569



10. Az aranyosmedgyesi várkastély. 1630

(1557—59) is. Első tervrajzát még Peruzzi készítette⁸, majd az ifjabb Antonio da Sangallo⁹ alakította tovább a tervet, amelyet végül Vignola valósított meg (1559—1573).¹⁰ Peruzzi négysarokbástyás terveit viszont sienai honfitársa Lorenzo Donati, vagy másként Lorenzone da Siena fejlesztette tovább a XVI. század közepén. Az Uffiziben őrzött rajzán¹¹ (4. kép) a lakópalota és a sarokbástyák összekapcsolása jóval szervezesebb mind alaprajzilag, mind pedig az épületrészek gyakorlati rendeltetése szerint. Hasonlóképpen a palotanégyszög és a sarokbástyák szoros egységét mutatja alaprajzában és felépítésében is Norcia vára (8. kép), Vignola műve (1554).¹² Peruzzi vázlatai, Lorenzone rajza, valamint Norcia vára a legközvetlenebb kapcsolatot mutatják a magyarországi várakkal, az utóbbiak eredete végsofokon nyilván idáig vagy más hasonló középolaszországi alkotásokig nyúlik vissza. Ilyen vagy ehhez hasonló más terveket a Magyarországon dolgozó hadiépítésszek, fundálók is készíthettek, és ezeknek az alapján épültek fel hazai négysarokbástyás váraink.¹³ A tervek olasz eredetűek, mégis, ami ezeken felépült, az merőben más, mint az olasz várak és várkastélyok. A hasonlóságok, az azonos alkotó elemek ellenére is mások az arányok, más a tömegelosztás, más a kiképzés, más a külső felépítés, és így más az egész épület külső képe. Igen jellemző, hogy a tömegelosztásuk jóval hangsúlyosabb, mint az olasz mintaképeké, mert az amazoktól eltérő magas fedelek, a bástyák tetősíksajjai az egész várkastély alapszerkezetét rendkívül kifejezően és hatásosan szemléltetik (10. kép). Ezek a különbségek adják meg sarokbástyás várkastélyainknak sajátos helyi jellegét.

A négy sarokbástyás kastélytípus a XVI. század utolsó negyedében kezd feltűnni hazánkban. Nem véletlen ez, mert az erődítés ez idő tájt jutott el odáig, hogy nemcsak egyes bástyákat emeltek az olasz rendszer szerint (Buda 1530-as évek, Szamosújvár 1540), vagy pedig szabálytalan vonalvezetésű erődöket, amelyek jobbára a bástyáknak és a falaknak a helyzetéhez és a szükséghez mért additív felsorakoztatásából állottak (Győr, Tata, stb.); hanem teljes erődövezeteket építettek ki tipikusan renaissance elgondolású, szabályos, szimmetrikus, illetve centrális alaprajzokon, azaz négyszögben, mint pl. Kállót (1580 körül — 5. kép), Székelyhidát (1595), Ecsedet¹⁴ és utóbb Szamosújvárt; ötszögben, mint Váradot (1569—1596),¹⁵ Szatmárt (1569—73), Egert (1572—1596); vagy éppen hatszögben, mint Érsekújvárt (1583—88).¹⁶ Ezekkel az építkezésekkel párhuzamosan indult meg a sarokbástyás várkastélyok építése is. Melyik volt az első? Nem tudjuk. 1569-ben — tehát alig 15 évvel Norcia vára után — Nádasdy Kristóf mindenesetre így kezdte építtetni az egervári kastélyt (9. kép), 1572-ben pedig Bocskay György az egeresi várkastélyt (Kolozs megye), amelyből azonban csak két bástya épült fel. A négysarokbástyás kastély építése túlságosan anyagi terhekkel járt, és így érthető, hogy a tervek olykor csak töredékesen valósulhattak meg. A négysarokbástyás várak virágkora tulajdonképpen a XVII. század első felének viszonylag békés korszakára esik, amikor nagyobb szabású építkezésekre anyagilag is nagyobb lehetőség nyílt. Ekkor építtette fel a Dunántúlon Sopronkeresztúr négysarokbástyás várát Nádasdy Pál és Ferenc (1623—1649), a Héderváryak Hédevárát, a Felvidéken Forgács Zsigmond Gács várát (1600—1612), Pázmány Péter (1631) és Lippay György érsekek a garam(bars)-szentkeresztúri várát (11. kép), a Dóczyak Geletnekét, Erdélyben pedig ugyanilyen rendszer szerint Mikó Ferenc a csíkszeredai Mikó-várát (1635 előtt), Lónyay Zsigmond az aranyosmedgyesi várkastélyt (1620/1630, — 6. és 10. kép), Haller István (+ 1637) Fehéregyházát, II. Rákóczy György pedig Radnótot (1650-es évek), amelynek déli oldalát már nyitott, árkádos loggia foglalja el.

A Felvidéken a négysarokbástyás várkastély második típusa is meghonosodott: a kerek-sarokbástyás. Az előzményei ennek is megvannak az olasz várépítészetben, de csupán csak az erődítésekben. (Civitavecchia,¹⁸ az ifj. Antonia de Sangallótól, 1515). Várkastélyra

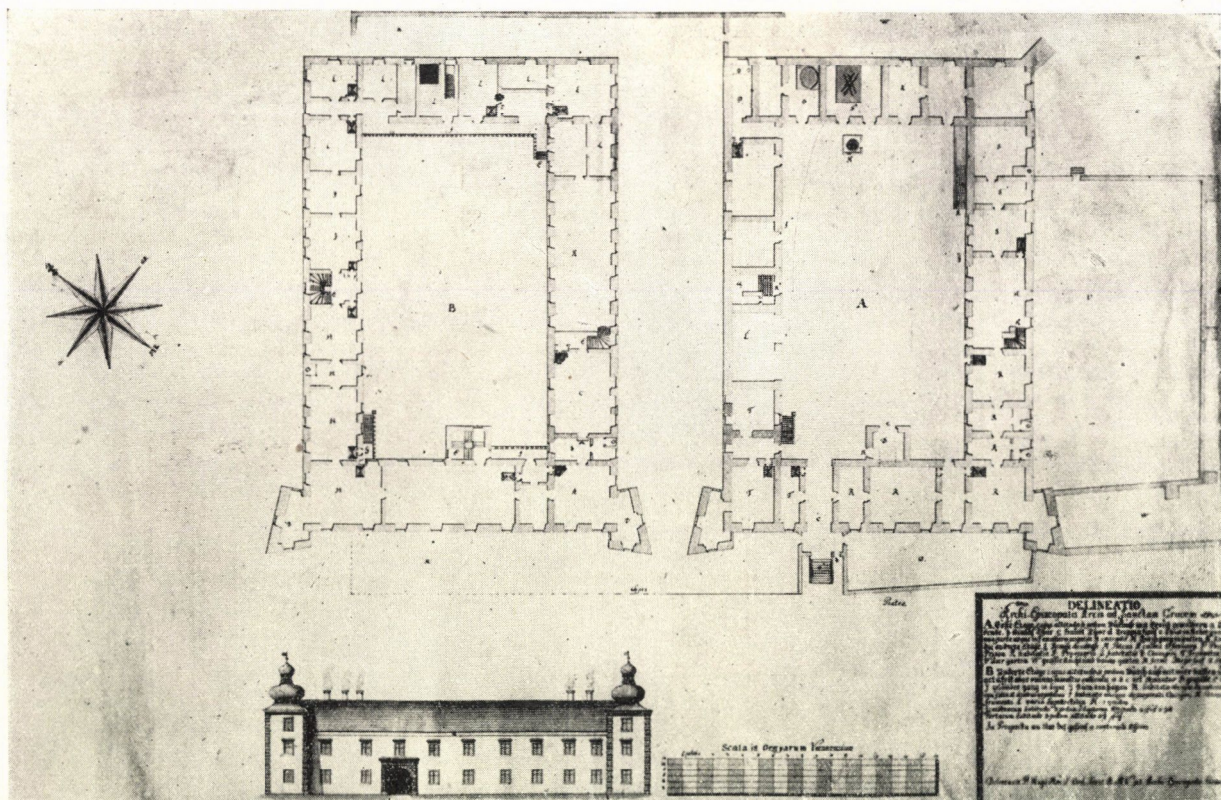
— azaz a kerek bástyák és a lakóépület szerves egybe-
kapcsolására — tudtommal — nincsen példa. Egyedül
Leonardo kísérletezett ezzel a gondolattal egyik váz-
latán¹⁹ (1504. — Windsor, Royal Library), de teljes
megoldásig nem jutott el. Annál gyakoribb ez a típus
a szomszédos Ausztria XVI. századi várépítkezésében,
amelyet — éppen úgy, mint hazánkban — túlnyomórészt
olasz építészek vezettek, ugyanazok, akik minálunk is
dolgoztak. Ennek a kastélytípusnak a kialakulására
egyformán hathattak egyfelől az olasz renaissance elvek,
amelyek szabályos alaprajzot, szimmetrikus tömegelosz-
tást kívántak, valamint az erődítések új bástyás rend-
szere, másfelől azonban a helyi és általában német-északi
várépítkezésekben régtől fogva hagyományos kerek sarok-
tornyok. Magyarországon ez az új típus feltehetőleg a
német-osztrák,²⁰ illetve közvetett olasz hatásra terjedt
el és pedig elsősorban a Felvidéken, amely a legközvet-
lenebbül kapcsolódott Ausztriához. Az első²¹ kerekbástyás
kastély a nagybiccsei volt, amelyet Thurzó Ferenc és
György 1571—1605-ben építtettek. Utána következett
a többi hosszú sorban, egészen a XVII. század második
feléig (Vöröskő, Nagyugróc, Márkusfalva 1643, Zboró,
Nagysáros 1613 körül, Alsómcinye 1667 stb.). A XVII.
század első felében nyilvánvalóan felvidéki hatásra
Erdélyben is feltűntek a kerek-sarokbástyás várak (Alsó-
rákos 1624, Bonchida 1674 előtt, Borosjenő XVII.
század közepe, stb.). Sőt ennek a típusnak erdélyi vál-
tozata is kialakult az épületmag és sarokbástyák összeb-
zárásával, összebbtolásával. A magassági dimenziók
ezáltal a felépítésben erősebb hangsúlyt kaptak. Ilyen
Küküllővár (1616—1624 körül), amelyben valami francia
hatás is mutatkozik, továbbá Ózd (Alsó-Fehér megye)
és Bonyha.

A sarokbástyák harmadik típusa sokszögű, öt-, hat-,
nyolcszögű, ez főként Erdélyben gyakori. (Fogarás
XVI. század vége, Kerelőszentpál 1610, Kisbun 1617,
Olthévíz XVII. sz., stb.), míg másutt csak elvétve

bukkan fel. Eredete még nincsen tisztázva. Német
területeken ugyan imitt-amott találhatunk egy-egy
sokszögű bástyát a várkastélyokkal szabálytalanul
egybeépítve, sőt később szabályos négyszögű alaprajzú
elrendezésben a kastélyok sarkain, mint pl. Petronell-
ben (1673). De ezek a sokszögű, saroképitmények inkább
toronyszerűek és így erősen elütnek az erdélyi emlékek-
től. Lehetséges, hogy a sokszögű, sarokbástyás váraknak
hazai típusa éppen Erdélyben alakult ki. Ebben az
alakjában mindenesetre a renaissance-kori Erdély jelleg-
zetességei közé tartozik.

A bástyaformák eredetétől függetlenül azonban
valamennyi négysarokbástyás várkastély felépítésében
— közvetlenül vagy közvetve — az olasz építészet
hatása, az olasz renaissance elvei érvényesülnek a
szabályos szimmetrikus alaprajzban és a kiegyensúlyo-
zott tömegelosztásban. Ugyanígy valamennyiben egy-
ségesen fejeződik ki a késő-renaissancekori magyar
várépítéssel jellegzetes stílusa a szélesan elterülő töme-
gekben, a nyugodt körvonalakban, az egyszerű sima,
alig tagolt falfelületekben.

A sarokbástyák nemcsak a várkastélyok külső fel-
építésében, művészi hatásában játszanak nagy szerepet,
hanem a belső térképzésben is. Ebből a szempontból
különösen jelentősek a kerek és nyolcszögletű bástyák,
amelyekben centrális térképzésre, tehát jellegzetesen
renaissance építészeti gondolat megvalósítására nyílt
alkalom. És valóban a későrenaissance-nak szebbnél-
szebb centrális interieurjeit találjuk a boltozott bástya-
szobákban. Példaképpen néhány erdélyi kastélyt emlí-
tünk. Az ózdi (Alsó-Fehér megye) bástyák gyönyörű
kerek szobái, a bonyhai bástyába épített kápolna,
vagy a keresdi vár nagy nyolcszögletes bástyaszobája,
a szentbenedeki toronyszoba, vagy az óriási nyolcszögle-
tes terem az aranyosmedgyesi vár kaputornyában, a késő-
renaissance építészetnek lehangulatossabb alkotásai
közé tartoznak.



11. A garam(bars-)szentkeresztí vár alaprajza. P. Hugo M. Hazael rajza. 1760-as évek.
Esztergom, Főegyházmezei könyvtár

Olaszországban a XVI. században a sarokbástyás várkastélyok mellett más kastélytípus is kialakult, éspedig a saroktoronyos,²² illetve a sarokpavillonos. Ennek azonban már semmiféle védelmi jellege nincsen, a saroktoronyok csupán a felépítést, a tömegelosztást élénkítik. Itáliában ez a típus gyakoribb, főként a felső-olasz vidékeken. Magyarországon éppen a folytonos hadiállapot miatt nem terjedhetett el, csupán csak a késő-renaissance utolsó szakaszában, viszonylag békésebb időkben bukkan fel elvéve, de kimutathatólag mindenütt felsőolasz hatásra. Első ízben a váradi vár belső lakópalotájának²³ a felépítésében jelentkezik, mégpedig igen monumentális formában: az ötszögű centrális alaprajz mindegyik sarkán egy-egy négyszögletes torony emelkedik (1620-as évek). Építész Bethlen Gábor olasz fundálója, a veronai Giacomo Resti volt, akit a külső vár ötszöge hasonlóan központi elrendezésű belső vár tervezésére ihletett. Merész tervében a renaissance centrális építkezés gondolata diadalmaskodott. Kisebb erdélyi kastélyokon szintén előfordulnak nyilvánvalóan az erősödő felsőolasz hatásra négyszögletes saroktoronyok illetve sarokpavillonok, így a dévai Magna Curián, a bethlenszentmiklósi kastély hátsó frontján (1668—1673). A felvidéki renaissance egyik kiemelkedő alkotása a pártázatos fricsi kastély (1623—30) szintén saroktoronyos. A pozsonyi vár átépítésében (1635—46), valamint a kismartoni Esterházy-kastély²⁴ felépítésében (1663—1672) hasonlóképpen saroktoronyok, illetve sarokpavillonok érvényesülnek. Az előbbi Giovanni Battista Carlone, az utóbbit Carlo Martino Carlone tervezte, a Como vidékéről származó ugyanazon építészcsalád tagjai, akik a felső-olasz kastélyépítéssel hagyományait hozták magukkal. A pozsonyi vár négyszögletes saroktoronyainak kisebb nyolcszögű lezárásai is tipikusan felsőolasz jellegűek. A pozsonyi és a kismartoni építkezések azonban már csak igen lazán kapcsolódnak a késő-renaissance-hoz, velük már új stíluskorszak, a barokk kezdődik, amelyben éppen a saroképítmények új alkalmazásban igen jelentős szerephez jutnak.

BALOGH JOLÁN

JEGYZETEK

¹ Gerevich T.: Erdélyi magyar művészet. Erdély. Kiadja a Magy. Tört. Társulat. Budapest, 1940. 149. l. XXII. tábla.

² Diósgyőrré és más hasonló középkori magyar várra (Tata. stb.) nézve v. ö.: Lux G.: Diósgyőr vára. Magyar Építőművészet. 1943. febr. sz. 40—42. l. — Ezeknek a váraknak a felépítésében, a négyszögletes tornyokban, a szimmetrikus tömegelosztásban az olasz hatás félreismerhetetlen. (V.ö. Santa Reina vára Siena provinciában. Közölve: Ebhardt, B.: Die Burgen Italiens. Bd. III. Taf. 116.)

³ Civita Castellana alaprajza közölve: Durm, J.: Die Baukunst der Renaissance in Italien. Leipzig, 1914. S. 614. Külső képét közli: Venturi, A.: Storia dell'Arte Italiana. XI/1. Milano, 1938. p. 474.

⁴ Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo. Pubbl. da R. Fall. Siena, 1902. p. 31. tav. V.

⁵ Venturi: Storia XI/1. p. 421—423. fig. 391—393.

⁶ Egger H.: Entwürfe Baldassare Peruzzi's für den Einzug

Karls V. in Rom. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses. XXIII. 1902. S. 34, 33 (másolat).

⁷ Chierici, U.: Il Castello de l'Aquila. Bollettino d'Arte. 1948. XXXIV. p. 225—239.

⁸ Venturi: Storia. Vol. XI/2. Milano, 1939. p. 715.

⁹ Venturi: Storia. Vol. XI/1. p. 541.

¹⁰ Burckhardt, J.: Geschichte der Renaissance in Italien. IV. Aufl. Stuttgart, 1904. S. 259.; VII. Aufl. Esslingen, 1924. S. 250.; Venturi: Storia. Vol. XI/2. p. 715—717.

¹¹ Stegmann, C. — Geymüller, H.: Die Architectur der Renaissance in Toscana. München, 1890—1908. Bd. X. Illustrazione Storica. Ville. B1. 6. fig. 2.

¹² Venturi: Storia. Vol. XI/2. p. 714.

¹³ Balogh J.: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953. 31. l.

¹⁴ Ecsed vázlatos alaprajza látható egy XVIII. századi térképen. (Orsz. Levéltár. Helytartó Tanács Térképszta. D. VIII. Nr. 7.). Ezt az adatot, valamint a fényképet Tóth Andrásné szívességeinek köszönöm.

¹⁵ Balogh J.: Vég-Várad vára. Kolozsvár, 1947.

¹⁶ Ezekre a várakra nézve v. ö.: Maggiorotti, L. A.: Architetti e architettura militari. Roma, 1936. — Il Genio Italiano all'estero.

¹⁷ V.ö. a csíkszeredai Mikó-vár alaprajzát 1736-ból. Közölve: Gyálókay J.: Erdély várai 1736-ban. Hadtört. Közl. XXXVI. 1935. 250. l.

¹⁸ Civitavecchia alaprajza közölve: Durm. op. cit. S. 614.; külső képe közölve: Venturi: Storia. XI/1. p. 532.

¹⁹ Venturi: Storia. XI/1. Milano, 1935. p. 49.

²⁰ Balogh J.: A renaissance építészet Magyarországon. II. Magyar Művészet. 1933. 324. l.

A szomszédos Ausztria kerek sarokbástyás várkastélyaira vonatkozólag v.ö. Donin, R. K.: Niederösterreichische Renaissance-Schlösser als Wehrbauten. — Zur Kunstgeschichte Österreichs. Wien, 1951. S. 217.; valamint az Österreichische Kunsttopographie kötetét: Bd. IV. Wien, 1910. S. 134. (Ottenschlag 1554); Bd. V/1. 1911. S. 122. (Stockern 1567); Bd. XXVIII. 1940. Abb. 227. (Radstadt, Schloss Tandalier 1577); Bd. XXX. 1947. Abb. 116. (Teichstätt 1563—66).

Doninnak a fent említett kötetében megjelent egyéb renaissance témájú cikkeivel kapcsolatban megjegyezzük, hogy az alsó-ausztriai renaissance-ra vonatkozó fejtegetései igen sok kérdésben egybevágnak e sorok írójának a magyarországi renaissance-ról írott tanulmányaival, így pl. a gótikus előzmények, a helyi hatások, a renaissance időtartama, valamint a népi építkezésre tett hatása tekintetében.

²¹ Lehetséges, hogy talán már az óbudai ú. n. Császármalom is négysarokbástyás és nem saroktoronyos épület volt. A régi metszetek és felmérési rajzok erre engednek következtetni. Ez esetben kiépítése az 1530-as évekre tehető és Zápolyai János király olasz-rendszerű várépítkezéseivel kapcsolatos. (V.ö. Csemegi J.: A budai Császármalom eredete. Magy. Mérnök- és Építész Egylet Közlönye. LXXVI. 1942. 153—158. l.; Zolnay L.: A budafelhévi Sz. Lélek-ispotály. Kézirat. 1954.).

²² A felsőolasz négysaroktoronyos kastélyokra nézve v.ö. Serlio tervrajzait (Venturi: Storia. Vol. XI/1. p. 466—67.) és a fennmaradt emlékeket. (Venturi: Storia. Vol. XI/3. Milano, 1940. p. 90.; Fasolo, G.: Le ville del Vicentino. Vicenza, 1929. Tav. 33, 157.).

²³ Balogh J.: Vég-Várad vára. Kolozsvár, 1947.

²⁴ Alaprajzát (Rados J.: Magyar kastélyok, Budapest, 1939. 36. l. — Magyarország Művészeti Emlékei. IV.) v.ö. Serlio tervrajzaival (Venturi Vol. XI/1. p. 466—467).

A MAGYAR ÜVEGMŰVÉSSÉG TÖRTÉNETE A REFORMKORBAN ÉS AZ ELNYOMATÁS IDEJÉN

I. RÉSZ

1. Általános áttekintés

A XVIII. század vége felé a magyar üvegművesség fénykorának utolsó kirezgései is elhalványultak.

A XIX. század magyar üvegművessége elsősorban a polgári otthonok számára termelt. Az üvegtárgyak iránti kereslet erősen megnőtt. Ennek oka elsősorban gazdasági természetű volt. Az üveg akár használati, akár dísz tárgyának készül, viszonylag nagyon olcsó. A napoleoni idők inflációja és devalvációja által megnyomorított magyar háztartások is meg tudták fizetni. Az elszegényedés tehát, amely az oly nagy múltú ötvösművészetet éppen ebben a korban ítélte halálra és sorvasztotta el, az üvegtérmet nem várt módon kifejlesztette. A drága ötvösművi ezüst, arany étkészletek, ívóalkalmatosságok helyét most mindinkább az üveg foglalta el. Nemcsak mint használati edény, hanem mint dísz tárgy is polgárjogot nyert, hiszen a gazdagon csiszolt színes poharak, illatszeres flakonok, bronz foglalatú kandallókészletek már készítése korukban is dísz tárgyakul szolgáltak. Minden otthonban ott ragyogott egy-egy üvegtárgy meleg színfoltja, mintha az erős színektől különben annyira idegenkedő újklasszicizmus minden szélesség iránti szeretetét ezen az egy területen élte volna ki.

A negyvenes évektől — az egyre erősödő nemzeti öntudat következményeként, — a közönség tudatosan felkarolta a hazai iparcikkeket. A Kossuth által megindított társadalmi megmozdulás tehát szintén hozzájárult hazai üvegiparunk mind erőteljesebb kibontakozásához.

A reformkor magyar üvegművessége mégis mélyen alatta maradt a XVII. és XVIII. századok ragyogó üvegművészeti fénykorának, mint ahogy e kor iparművészete általánosságban sem mérhető a megelőző századok virágzásához. *Kevesebb a magyar népi tartalom.* Nagyrészt idegen iparosok művészkedése ez, akiket csak lassan fog meg és alakít át a magyar ízlés áthasonító ereje. Míg a XVII. és XVIII. század hosszú fejlődési folyamat betetőzése volt, addig a XIX. század elejére a régi műhelyek megszűntek és az új iskolák hiánya erősen érzett.

2. Forradalmi átalakulás az európai üvegművészetben, a kristály-stílus teljes uralomra jutása

Az 1800-as esztendő az európai üvegművességben nagyjelentőségű — bátran mondhatjuk, forradalmi — átalakulás mérföldköve.

Az üvegművesség évezredes fejlődése során mindig két egymástól alapvetően különböző művészi felfogás, a fúvott- és kristály-stílus végletei között ingadozott. Egy korszak, vagy nemzet művészi üvegyártásának jellemzése szempontjából fontosabb e két irányhoz való viszonya, mint a nagy művészi stílusok, gótika, reneszánsz, vagy barokk érvényesülésének módja és mértéke a műtárgyakon. A nagy művészi stílusok természetesen elegendnek e két üvegstílus valamelyikével, de szerepük mindig csak másodlagos s inkább a járulékos díszítő nyelvekre terjed ki, mint az edényformákra.

A századforduló a különösen Cseh- és Németországban fokozatosan erősödő kristály-stílus néhány év alatt Európá-szerte teljes diadalt arat. Az üvegművesség története alatt sohasem szorította még ki ilyen erősen egyik felfogás a másikat. A fúvott-stílus szinte teljesen megszűnik s így felborul a két stílus kettőssége által az üvegművességben ez ideig fenntartott egyensúly.

A XIX. század stílusáramlatait megtaláljuk az üvegművészetben is. Az egyes nemzeti üvegművességekben, így a magyarban is, egyaránt beszélhetünk klasszicista, romantikus, neobarokk és neorokokó üvegekről. A XIX. század első felének művészi üvegtárgyai e stíluszavar ellenére egységes hatást tesznek. Miben rejlik ez egység oka? Nem magyarázható meg, csupán azzal, hogy a különböző ellentétes stílustörékvésekben egy meghatározott kor ízlése a XIX. századé szólal meg. A magyarázatot a századfordulóra uralomra jutó s egyeduralmát az egész korszakon át szilárdan megtartó *kristály-stílus* adja meg. Az üvegtárgyak formaadásában s művészi összképének kialakításában a vezetőszerp az üveg anyagszerűségének kifejezésre juttatásában elhatározóan állást foglaló kristály-stílusnak jut, s vele csak másodrangú tényezőként olvadhatnak össze az egyes stílusáramlatok.

A kristály-stílus teljes győzelmével egy időben jut uralomra a művészetben az újklasszicizmus. Az újklasszicizmus formai egyszerűsége törekszik, a kristály-stílus viszont ellentétben a fúvott-stílus zártságával, a csiszolás technikai fejlődésével összefüggően az egyre összetettebb számtalan síkra szétbomló felületeket kedveli. Ez áramlat csirái jóval régebben jelentkeztek, mint az újklasszicizmus, s az angol ólomüveg elterjedésétől is ösztönözve,¹ éppen a századfordulóra értek be. Az újklasszicizmus az üvegművészetben tehát már kész helyzetet talált s az uralkodó kristály-stílussal akarva-nem akarva, össze kellett forniok. Ellentétességük azonban bizonyos belső feszültséget okoz, ami a műtárgyakon is kifejeződik s csak akkor oldódik fel, midőn az újklasszicizmust követő romantikában a tovább uralkodó kristály-stílus lényének megfelelőbb áramlatot talál.

A kristály-stílus egyeduralomra jutásával egy időben a muranói üvegipar üvegművészetünk évszázados irányítója megszűnik számottevő tényező lenni. A magyar üvegművészet elveszti éltető erőforrását, ugyanakkor, midőn a kristály-stílus uralomra jutásával külföldön mindenütt egy tőle teljesen idegen művészi fonyatlelvel találkozunk. Ez a körülmény megmagyarázza miért jelent hanyatlást a reformkor üvegművessége az előző századokhoz képest. Közte és a fénykor üvegművessége között nincs meg a szerves kapcsolat. A fénykori fúvott-stílus hagyományainak letéteményese kizárólag a tovább élő parasztüveg. Hogy e kor »úri« üvege mennyire eltávolodott a hagyományoktól, misem bizonyítja jobban, mint az, hogy közte és a parasztüveg között eredetileg alig meghúzható határvonal most szakadékká szélesedik.

3. Az üvegfúvó munkás és közszűrűlő üvegműves személyének elkülönülése. A manufaktúrából gyár lesz a pesti üveges cég

Az újklasszicizmus üvegművészete erősen nemzetközi jellegű. Az egyes nemzeti üvegművességek különbségei fokról fokra eltűnnek. Minden a hatalmas kapitalista jellegű fejlődésnek induló cseh üvegyártás hatása alá kerül. A nagy múltú cseh üvegtörzsi dinasztiai tagjai szinte egész Európára kiráznak. Pedig a kapitalista gyárosok a cseh üvegtörzsi titkait isszigorúan őrizték s a kíváncsi minden áron megakadályozni törekedtek, ha nem is oly kegyetlen rendszabályokkal, mint a közép-korban a velencések. Minden ismert üvegvidéken, minden nagyobb metropoliszban, találkozunk a cseh üvegmű-

vesekkel. Így volt ez hazánkban is. Korszakunk legnagyobb értékei Oppitz József és Pische József, mindketten régi cseh üvegkőszűrős dinasztiaiból származnak. Az ide-oda vándorló, az egyik majd másik városban megtelepedő üvegkőszűrős mesterek működésének a XIX. század elején fokozott jelentősége van. Jelentőséget adnak neki az üvegiparban bekövetkező fontos változások.

A XVIII. század vége előtt — a fúvott-stílus többé-kevésbé erős uralma idején — a művészi üvegtárgy teljesen befejezett, végleges formában hagyta el a hatalmas erdőségek mélyén megbúvó üvegcsúrt. A *tulajdonképpen alkotóművész és a huta üvegfüvő munkása egyazon személy*. A csiszolók köszörülők, aranyozók és színes zománcfestők is mind a huta munkásai, ott dolgoznak állandóan. A stílus helyhez kötöttsége, egyes üvegvidékeknek megfelelő zárt elkülönítettsége s a helyi hagyományok szívós továbbélése nemzedékek során át, mind ebben a körülményben találják magyarázatukat.

Gyökeresen megváltozott a helyzet a XIX. században, a kapitalizmus kifejlődésével. A még jó egy évszázaddal előbb meginduló angol ipari forradalom felfelfedhetetlen hatásai lassan az egész kontinensre kiterjedtek. A XVIII. századi *manufaktúra helyét elfoglalja a gyár*, a régi bányakezelésben, vagy főúri tulajdonban lévő üvegcsúrt helyére a mindinkább gyárüzem jellegű, korszerű üveg-huta lép.

Még ennél is fontosabb azonban, hogy a kristálystílus idején az üvegtárgy nem a hutában nyeri végleges, csiszolással és köszörüléssel kialakított művészi kontúrját. A huta csak az üvegkőszűrős művész mesterkedésének nyers anyagul, alapul szolgáló, formai szempontból mindinkább sablonná szürkülő, vastag falú, fúvott vagy öntött edényt készíti és így műtörténeti szempontból mindinkább csökkenő jelentőségűvé zsugorodik. Az *üvegfüvő munkás és üvegkőszűrő művész személye ketté válik*. Az üvegkőszűrő mesterek vagy nagyobb műhelyekben tömörülnek össze együttes munkára², vagy ami még gyakoribb volt, mint független munkavállalók keresik kenyerüket. Ez utóbbi esetben a legtöbbször az üveges mesterek céhének tagjai között találkozunk velük. Nagyobb városainkban a céhek körül egész üvegkőszűrős iskolák alakultak ki. Ez iskolák megkülönböztetésére ma még legtöbb esetben nincsen elég támpontunk és anyagunk. A jövő kutatás feladta lesz ez.

Az iskolák között a legjelentékenyebb a pest-budai volt. Ennek képe — hálá a Fővárosi Történeti Múzeum hatalmas anyagának, — mind élesebben rajzolódik ki. A pest-budai iskola mestereinek egy része a pesti üveges céhben tömörült. Ez mint az ország harmadik önálló üveges céhe, 1756-ban alakult meg. A céhlevelet Mária-Terézia állította ki s erősítette meg 1757. november 8-án Bécsben³. A céh tagjai üvegkereskedéssel is foglalkoztak. 1817 óta a céh hivatalos neve is »Innung der Bürgerlichen Glasermeister und Glashändler«. A mesterek származása jórészt külföldiek. Az üveges legények között Európa majd minden állama és nemzetisége képviselve van. A pesti üvegesmestereknél dolgozó segítők között 1845—1850-ig terjedő időben 102 bejegyzés közül mindössze 3 magyar nevet találunk. Ha a régi magyar üvegcsúrókre gondolunk, túlnyomóan magyar üvegfüvő munkásaikkal, legtöbbször magyar vezetőikkel s e viszonyokat összehasonlítjuk a fenti adattal, természetesen kell találnunk a XIX. századi magyar üveg-művesség nemzetközi jellegét. Meg kell azonban azt is állapítanunk, hogy amelyik mester hosszabb ideig élt és dolgozott itt, a magyar ízlés hatása alól nem vonhatta ki magát. Meglátszott ez nemcsak az ábrázolási tárgyak hazai vonatkozásaiban, hanem a magyar művészet jellemző sajátosságainak fokozódó érvényesülésében is.

A pesti üvegkőszűrő mesterek egy része a céh keretein kívül dolgozott. A céh igényezett ezeket a céhtagok sorába szervezni⁴ legtöbbször sikertelenül.

1860-ban a városi tanács 6.297. számú végzése értelmében — hosszú haladás után — megszűnt a pesti üveges céh. Ez az év egyben a reformkor üvegművességének s benne a pest-budai üvegkőszűrő iskola működésének is végső határa.

4. Üvegvidékek és huták, gyári lerakatok és kereskedők A védegylet országos kiállításai

Az üvegfüvő munkás művészi szerepének csökkenésével csökken hutáink működésének és földrajzi elhelyezkedésének műtörténeti jelentősége is.

XIX. század elejei kimutatásainkból, körülbelül 20, a XVIII. században még működő huta hiányzik, aminek oka valószínűleg az, hogy a hatalmas mennyiségű tűzifát felemesztő huták a környék összes fáját kimerítették,⁵ a huták személyzete és bérlője pedig tovább vándoroltak és másutt próbáltak szerencsét.

A század elején kezdik hutáink a komolyabb gépi berendezéseket használni. Az erdőségek mélyén fekvős, nehezen megközelíthető kisebb huták nem képesek magukat gépi berendezésekkel ellátni, s így később nem bírva a korszerű eszközökkel dolgozó vetélytársak versenyt, működésükkel is felhagytak.

Fényes Elek első komoly magyar statisztikája 56 működő üveghutánkat sorolja fel. Sok közöttük az új név, de régi XVII., XVIII. századi huták közül is találunk még néhányat, mint Regécz, Munkács, Sztebnik-huta és Bikalja.

A teljes névsor a nagy üvegvidékek szerint csoportosítva a következők:

A Dunántúlon: Hosszúhetény (Baranya m.), Szentmihályfalva, Lukafa, Szent-Luka (Somogy m.), Szalonak, Léka (Vas m.), Csehbánya, Németbánya, Urkutbánya, Péntesekut, Somhegy (Veszprém m.), Vetyem (Zala m.).

A Felvidéken: Újbánya (Nová Baňa), Penyőbánya, Fenyőkosztolány (Jedlové Kostolany) Skiczovó (Innocenthal), Ebedecz (Obice), Csárad (Čaradec), Csábrágl (Drieňovo) Derzsénye (Drženice), Bócza, Gombás, (Gombás), Novotti (Novot), Zliechov, Kis-Chocholna, Szihla, Gyetva (Detva), Szalánc (Saláncka Huta), Sompatak, Regécz, Munkács (Mukačevo), Forgácsfalva (Lom), Parád, Hasznos, Szuha, Lipó (Lipová), Sztebnik, Sarbova (Sarbov) Tót-Polena (Poljana) Těšcov (Trjačovo).

Erdélyben: Almaszeg (Voivozij), Élesd (Alesd) Béli (Beliu), Bikalja, Új-Huta, Zalanpatak (Zalanpătacl), Bikszád (Bicsad), Borszék (Borsec).

A Délvidéken: Jankovátz, Mariathal, Ivanopolje, Oresje.⁶

A felsorolt huták nagy része ekkor még a múltból örökölt kezdetleges módszerekkel dolgozhatott s inkább manufaktúrának, mint gyárnak nevezhető, de vannak közöttük újonnan létesített gépi berendezésű üzemek is, mint pl. Oresje, amelyet Fényes »a legújabb tudósítások szerint Kulmer bárónő által felállított nagyszerű üveg-hutának« nevez.

1842-ben Kossuth a magyar ipar fokozottabb védelme céljából megalapítja a »Védegylet«-et. Tagjai kötelezték magukat, hogy kizárólag hazai iparcikkeket vásárolnak. A tagok száma gyorsan növekedett. Az egylet működésének csak a szabadságharc vetett véget.

Az egylet már alakulásakor célkitűzései közé vette iparkiadítások rendezését. Az első kiállítást már a fennállás első évében, 1842-ben megrendezték. Ezt követte 1843-ban a második, majd 1846-ban a harmadik kiállítás, egyre növekvő sikerrel.

Kossuth jelentése az első kiállításról igen érdekes adatokat tartalmaz.⁷ Három, a szó mai értelmében vett üveggyáros szerepel a kiállítók között. Pichler Antal, a Perger Testvérek és a Kuhinka Testvérek.

Pichler a Fényes Eleknel még nem szereplő kokovai hutát vezette. Gyára »líkór pohárakkal, igen szép színű zöld üvegből, gazdag, domború aranyozattal valódi díszpéldány« szerepelt a jelentés szerint. Könnyen ráismerhetünk ezekben a negyvenes években divatos opák zománc festésű, neobarokk, cseh üvegekhez hasonló hazai készítményekre, amelyek domború aranyozásúak voltak⁸. E művek semmiben sem maradtak el az eredeti cseh gyártmányoktól, mert a jelentés így folytatja »Színes és fehér munkái a csehországiakkal bátran veteksznek, sőt biztos tudomásunkra van, hogy van Pesten kereskedő, aki a kokovai üveget cseh üveg gyanánt árulta, mondván, hogy ekként van kelete: de ha

megmondaná, hogy magyar készítmény, vevőre nem talál-
na. Ezzel a legélesebb, de köztudás szerint élethű sza-
tirát mondá ki a magyar közönségre. Most már reméljük,
hogy a dolog mindinkább jóra változik s a jó és magyar
mű nemhogy becstét csökkentené, sőt ajánlására válik.
Ezzel a jelentés a mai műtörténész munkájának nehé-
zségeire is rátapint. Nemcsak a pest-budai biedermeier
polgárokat hozta tudniillik zavarba Pichler úr gyárt-
mányával, hanem legtöbbször mi sem tudunk mit kez-
deni, ha a cseh és osztrák biedermeier üveget akarjuk
külön választani, a hozzá hasonló magyar készítmé-
nyektől. Biedermeier üvegművészetünk erős nemzetközi
jellegét is bizonyítja ez, amely legtöbbször a cseh árut
utánozta.

A Perger Testvérek szintén igen szép csiszolt üveg-
áruval vonták magukra a figyelmet.

A Kuhinka Testvérek a közönséges használati edénye-
ken kívül különleges bravúr darabot egy 110 és $\frac{1}{2}$ fontos
óriási billikomot is kiállítottak.⁹ Művészi értéke nem
sok volt. Tiszta kristály-stílusú neobarokk ízlésű, fedeles
talpas pohár. Arányaiban a monumentalitás a hatazmas
méretek ellenére sem jut kifejezésre. Tulajdonképpen nem
egyéb, mint egy megszokott külsejű és méretű talpas
pohár óriásira megnövelt másolata.

A gyár nagy sikere Kossuch János érdeme volt, aki
1836. óta állott az óntalvölgyi és sziklai huták élén. Csa-
ládi kapcsolatai révén került a gyárba. Később neve
elválaszthatatlanul összeforrott a magyarművészi üveg-
gyártás történetével. A gyár művészi színvonalát — külö-
nösen a csiszolt árukban — később is állandóan emelte.
1851-ben a londoni világkiállításon nagy sikerrel szere-
pelt.

Az 1843-ban rendezett kiállításon az említetteken
kívül még Zahn János György zlatnói üvegyára is a
kiállítók között szerepelt.

Az 1846-os harmadik védegyléti kiállításon öt üveg-
gyár versengett egymással az elsőbségért. Ezek a már

előbbisemlített Perger Testvérek és Zahn János Györgyön
kívül, a nagyváradi püspökség üvegyára, Handl és Lob-
meyer üvegyára Zwéchéwo-ban és a parádi üvegyár,
amely akkor Nendtwich Jenő vezetése alatt állott.
A gyárak a múlthoz képest nagy haladást tehettek, mert
míg az előző kiállításokon csak ezüst és bronz éremmel
jutalmazták őket, 1846-ban már arany érdempénzt
nyertek.

A negyvenes évek vége felé Erdélyben a Fényes Elek
kimutatásában szereplő hutákon kívül még Görgényben
Nagyalmáson, a múltban oly nagy jelentőségű Porum-
bákon, Felső-Árpáson és Kerescsorán gyártottak öblös-
üveget. Az utóbbi két helyen üvegmetszéssel és csiszolás-
sal is foglalkoztak.

Üvegyáraink már nagy gyári lerakatokat tartanak
ebben az időben, elsősorban Pest-Budán, de nagyobb vi-
déki központjainkban is, amelyekben raktáron vannak
saját készítményeik és a cseh—osztrák művészi üvegáru
egyaránt.

A Kuhinka Testvérek a későbbi Kossuch cég ősei
két gyári lerakattal is rendelkeztek Pesten, a Felső-
Dunasoron. Nagyobb pesti lerakatok voltak még a Szi-
nay, gróf Zichy,¹⁰ Hoch, gróf Traun,¹¹ gróf Illésházy
¹²-félék, mind a Lipótvárosban.

Ismertebb pesti üvegárukereskedők Zahn Ignác,¹³
Zippe Antal és Társa,¹⁴ Weigart, Tresler és mindenek-
előtt korszakunk legnagyobb és legkomolyabb üveg-
köszörlő művésze Piesche József, aki egy személyben
művész és kereskedő, s akinek üzlete éveken keresztül a
mai Petőfi Sándor utcában volt.¹⁵ Már korszakunk
végén 1852-ben nyitotta meg üzletét Tauszig Márkus,
egy Csehországból ideszakadt üveges fia.

Vidéki üveges cégeink közül a legrégebbi alapítás az
1801-ben Blattner József által megnyitott üzlet volt,
amelyet a család tagjai egészen napjainkig folytattak.¹⁶
1833-ban nyitotta meg üveg- és porcelánkereskedését
Schnetzler Ignác Székesfehérvárott.



1. Jellemző üvegedény-formák a XIX. század elejéről



2. Lewko Mátyás palackja 1838-ból

5. Az emléktárgy áttekintése, díszítő eljárások szerint
I. Edényformák

Reformkorbeli üvegművességünk edényformákban is lényeges változásokat hozott, a megelőző korokhoz képest. A régen általános pincetokba való palack, kutyogós-üveg vagy bokály a XIX. században már csupán a rusztikus üvegművészetben él, s ezek helyét új típusok foglalják el.

Az új edényformák nemzetközi és nem találunk közöttük egyetlen egyet sem, amelyet kizárólagos magyar sajátosságnak mondhatnánk.

A század első évtizedében, a kristály-stílussal keveredő empire ízlés az edények befoglaló formáit leegyszerűsítette. Az egyszerű befoglaló formákat azonban, a kristály-stílus igen gazdag gyémántmetszésű csiszolásai tagozzák. Az empire ízlésű, egyszerű hengeres pohár felületét gyakran bontja a csiszolás apró síkocskákra. Jellemző új palackformával is találkozunk. Lefelé kiszélesedő öblefokozatos átmenettel megy át a nyakrészbe. Egyik változata alul hirtelen befűződik s külön talpgyűrűn áll (1. kép).

A romantika első jelei 1830 körül ismerhetők fel az edényformákon. A középkor iránti érdeklődés magyarázza meg a gótikus serlegekre emlékeztető talpas poharak elterjedését s a romantika színes kelet iránti rajongása a mór formái elemek érvényesülését. Az egyszerű empire formák azonban ezekkel egyidejűleg még szívósan tartják magukat s különösen hazánkban egészen 1860 tájáig, a kései magyar biedermeier végeig megtalálhatók.

A negyvenes években már nálunk is divatozik a neobarokk és neorokokó. Azedényformákon csak ritkán érvényesül. Nem is várhatjuk a tiszta fűvott ízlésű barokk üvegformák felújítását egy magát a kristály-stílusnak teljesen elkötelezett kortól. A neobarokk és neorokokó megelégszik azzal, hogy opák zománccfestésű és domború aranyozású díszítményekkel borítja el az előző évtizedektől örökölt csiszolt empire, gótikus, mór keverék edényformákat. A barokktól szolgai hűséggel átvett edényforma, mint a Fővárosi Történeti Múzeum egy nagy ballusztos szarú, XVIII. századi formát utánzó talpas serlege a legnagyobb ritkaságok közé tartozik.¹⁷

Korszakunk vége felé, 1860. körül ismét formai leegyszerűsödés következik. A divatos poharak merev vonalú, vastag falú, alapjukkal fölfelé fordított, hat, nyolc, tíz oldalú csomagtülső alakúak, teljesen a kristály-stílus szellemében. Ez már egybeesik az 1860. körül üvegművességünkben kezdődő rohamos hanyatlással s nem más, mint a kapitalista gyáripártól fojtogatott egész magyar díszítőművészet belső ürességének fáradt kifejeződése.

II. A csiszolt és köszörült üveg

Köszörült díszítő parasztüvegeink

A reformkorbeli magyar üvegek között a múlt hagyományait egyedül a parasztüvegek őrzik. Ezen a kis területen tartja még magát a XVIII. századi fűvott-stílus, az új ízlés, a kristály-stílus rohama ellen. A XIX. századi magyar parasztüveg edénytípusai változatlanul vékony falú fűvott edényformák. Leggyakrabban előforduló változataikkal a kutyogós üveggel, bokállal és pincetokba való palackkal már megismerkedtünk. Korszakunkban is megtaláljuk mindegyiket, de míg az első kettő előfordulásai mindinkább fogynak, addig a pincetokba való palack egyre gyakoribbá válik. Az üvegművészetben uralkodó általános ízlés uralma alól azonban a parasztüvegek sem vonhatják ki teljesen magukat, ugyanis míg a XVIII. században a vésett és köszörült díszítmény parasztüvegeinken igen ritka, addig a reformkorban fűvott parasztüvegeinket is csaknem kizárólag vésett és köszörült díszítmények borítják.

Az edények nagy része céhüveg, vagy legalábbis valami vonatkozás révén összefüggésbe hozható a céhélettel. Legnagyobb részük felvidéki eredetű. Ezt bizonyítja gyakori szlováknyelvű feliratuk is, vagy az alakos kompozíciókon szereplő jellegzetes ruházat, nagy karimás kalapú szlovák népi alakok. Minden bizonnyal azokban az elmaradott, erdők mélyén megbúvó kis üvegcsűrökben készültek, amelyek a kapitalista gyárak technikai fejlődésével lépést tartani nem tudván mindinkább elszigetelődtek s csak közvetlen környezetük szükségleteinek ellátására szorítkozhattak. E huták készítményei — még az előző század szokásainak megfelelően, — köszörült díszüket is a hutákban kapták, mestereik valószínűleg a környéknek a hutákban foglalkoztatott lakosai közül kerültek ki. Ugyancsak a szomszédos falvak ügyes, szorgalmas lakosai a múlt század végi házaló »üveges tótok« ősei juttatták el a kész gyártmányokat rendeltetési helyeikre.¹⁸

Az előző korszak zománccfestésű üvegein világosan felismerhető habán hatás késői kirezgéseként parasztüvegeink köszörült virágornamentikáján, néha még érzik bizonyos habán íz. Ez is kétségtelenül felvidéki hutára utal.

Az ábrázolások tárgya igen változatos. Az alakos kompozíciók a céhéletet, az egyes iparosokat foglalkozásuk közben mutatják be. A köszörült képecskék alatt gyakran találunk feliratot és évszámot. A főábrázolásával átteles lap közepét rendszeren iparos eszközök, céhjelvények foglalják el, kitűnő térkitöltő érzékkel elrendezve. Az ornamentikán látszik meg igazán, hogy az igazi rusztikus művész mennyire kívül áll az idő múlásán. A legtöbb darab beköszörült évszáma segítségével pontosan datálható a XIX. század második vagy harmadik

évtizedére, ennek ellenére klasszicizmusnak, romantikának nyomát sem találjuk rajtuk. Reneszánsz virág-szálaik még a XVI—XVII. század s a habán művészet örökségeként keverednek elrajzolt barokk, vagy rokokó kartusokkal, bojtokkal, lambrekin-ekkel. Jellemző és kedvelt motívum a rokokó kartusok mezőit kitöltő, egymást ferdén keresztező vonalakból kialakított rácsos díszítmény. A sokféleség, különböző korok és ízlések keveredése ellenére, az összkép egységes. Naív báj és kiegyensúlyozott nyugalom ömlik el mindenre, amelynek takarója alatt szinte jól esnek a köszörülés technikai kezdetlegességei vagy a rajz ügyetlensége.

E rusztikus felvidéki üvegművesség korai példája Iparművészeti Múzeumunk egy pincetokba való palackja. Előlapjának közepét címer foglalja el, rokokó ízlésű kartusba foglalva. Jobbra forduló oroszlán nyilat tart. Zárt lovagsisakjának díseismét az oroszlán kivont kardot és virágcsokrot tartva. A címer fölött »M. A.—P. A.« monogram, alatta »18-01«: évszám. Hátlapján virágcsokor alatt kétágú serpenyős mérleg és »VIVAT... Domini, JohAn-StAcho« felirat. Jellemző, hogy e köszörült üvegeken a felirat mindig keverten tartalmazza a kis és nagy betűket.

Fejlettebb köszörült művészetet látunk Lewko Mátyás molnárcéh-mester pincetokba való palackján, 1838-ból¹⁹ (2. kép). Előlapjának felső mezőjét figurális ábrázolás foglalja el. A kép jobb sarkán füstölő kéményű

nagykerekű vizimalom zakatol, balra nagykalapos szlovák legény kötőfékénél fogva, vezeti lovát. A háttérben épületek látszanak. Szeszélyes, architektonikus elemeik erősen emlékeztetnek a XVII. század végén divatos harmadik habán-stílus építményeire. Az épület felett néhány madár szálldos a levegőben. Naív ábrázolású, sugaras napkorong ragyogja be a kedves, nyugodt hatású képet. A kép alatti mezőben elrajzolt barokk kartus által körülfonva a következő hibás ortográfiájú szlovák fölírat olvasható:

»Vivat Pan-
Matyas = Lewko-
Ktomu = Maister-
MlinArski- nech zige
W Dobrem = zdrAvi =«

vagyis »Vivat Lewko Mátyás uram, molnár-mester, éljen jó egészségben. Hátlapján céhjelvények, M. L. monogram és 1838-as évszám, igen szép népies ornamentikába foglalva. Keskeny oldalain habán művészetre emlékeztető virágszálakat látunk.

A felvidéki rusztikus üvegművességhez sokban hasonló művészet virágzott korszakunkban a Dunántúlon is. A Felvidékről mondottak nagyjából érvényesek erre a művészetre is. Azonban a szlovák népi elemek helyét itt



3—4. Köszörült díszű palack kétoldala 1821-ből

a magyar jellegzetességek, a habán művészet emlékeinek helyét az osztrák parasztüveg befolyásának jelei foglalják el.

Még az »úri« művészethez áll közel egy rövid, szűknyakú, pincetokba való palack, előlapján könnyed rokkó, fülkagylós, virágos levélsoros díszű keretben »Vivat Maria Theresia von Roser« felirattal, hátlapján címerrel.²⁰

Lewko Mátyás pincetokba való palackjához igen közel áll a győri Rek Pál számára köszörült palack, 1833-ból. Hátlapjának díszítményei teljesen megegyeznek az előbivel, csak a foglalkozást jelző malomkerék helyét itt dob foglalja el. Előlapjáról elmarad a kis figurális kompozíció, és az egész felületet virágkoszorúval keretezett felirat tölti ki. A palack két átellenes keskeny oldalán egy-egy magyar virágszálat köszörült ki a mester.

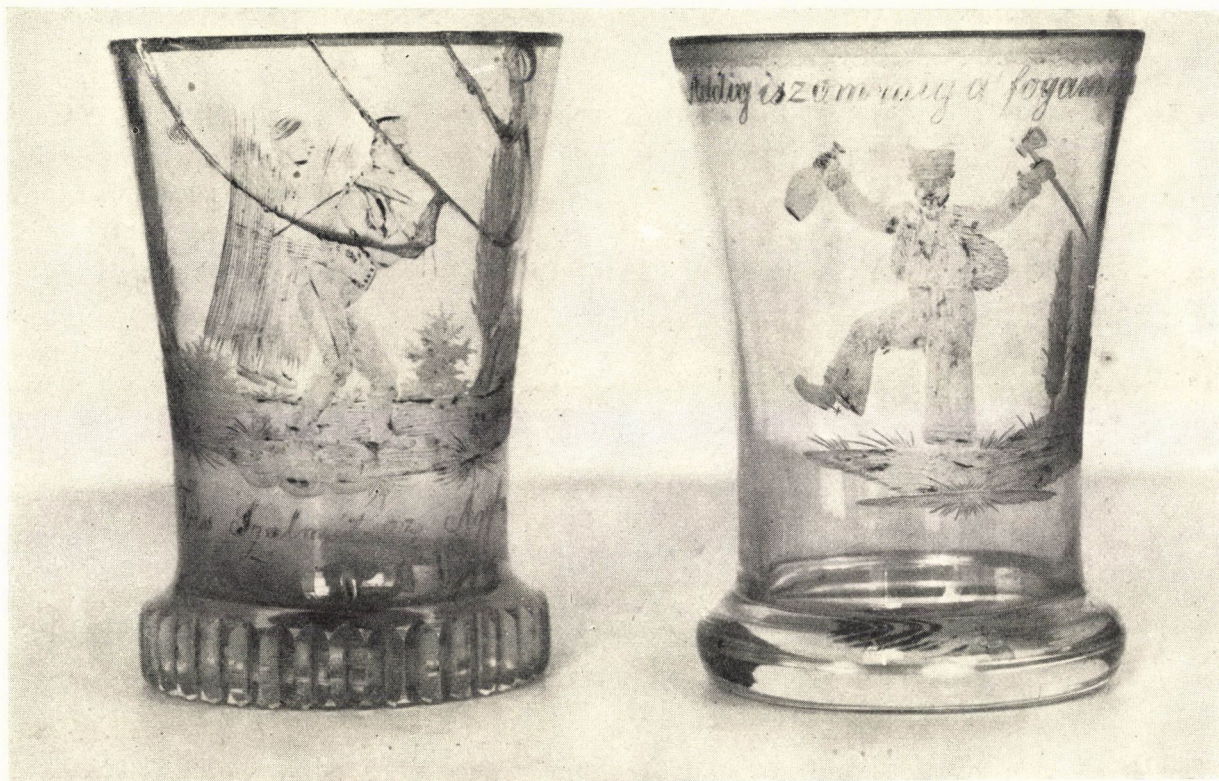
Valamelyik mészáros céh vagy mészáros mester használatára készülhetett egy 1821-es évszámmal és »S. N.« monogrammal ellátott pincetokba való palack (3., 4. kép). Formai szempontból, figyelemre érdemesek az edény öblének és szájrészének átmenténél alkalmazott ovális becsiszolások, amelyek az »úri« művészetben egyeduralgkodik kristály-stílus befolyására vezethetők vissza. A palack egész felületét elborító köszörült díszítményekben az előző két példával ellentétben a figurális elem a túlnyomó. A palack két oldalán a mészáros mestert látjuk napi munkája közben. Nagy lendülettel emeli a taglót, hogy a megkötözött ökörre sujtson vele, majd széke előtt áll és a friss húst készíti kimérni. A további két oldallapon a nehéz munka után megérdemelt pihenés és szórakozás közepette találjuk, amint a poharat üríti, vagy a hegedűs cincogására ropja a táncot. E köszörült képecskékben a rusztikus üvegművészet a tulajdonképpeni népművészet közvetlen közelségébe kerül. A köszörült rajzok kezdetleges, vonalas stílusa az üveg-művészetben szinte egyedülálló. A képek — az üvegre

köszörült ábrázolások legnagyobb részével ellentétben — a felületet és térbeliséget egyáltalában nem érzékeltetik. Az egyszerűsítő és sémákra törekvő ábrázolásmód a gyermekrajzokra vagy a természeti népek művészetére emlékeztet. De egyben emlékeztet az egykorú dunántúli *pásztorművészetre* is, különösen a tükrösök, dobozok, só-tartók felületére karcolt spanyolviasszal kitöltött vörösfekete rajzú ú. n. spanyolozásokra. Ez a meglepő hasonlatosság is megerősíti e szép darab dunántúli eredetét.

Gyakori dunántúli rusztikus üvegeinken a tréfás tárgyú köszörült dísz. E sokszor vaskos humorú témák őseit mindenestre megtalálhatjuk az osztrák polgári vagy népi művészetben. Nyugatról indultak vándorútra s így kerültek el vásári bódékban árult parasztpoharainkra. Így lett a hátára kötött szalmaköteggel empire ízlésű ágya felé nyecskét cipelő osztrák biedermeier gavallérból a mezőn át hasonlóan édes teherrel-hazafelé baktató magyar parasztlegény s a »Friss Strohs Bett«-ből »Friss szalmát az Ágyba« felirat (5. kép).

E rusztikus tárgyakat gyakran látjuk viszont az akkori »úri« művészetben divatos legújabb ízlésnek megfelelő pohárformákon. Így az előbb említett jelenetet is tipikus fűrészfogastalpú osztrák empire serlegbe köszörülték. Itt azonban szó sincsen a rusztikus és úri művészet közötti átmeneti formákról, csupán arról, hogy az üvegköszörülő mester külföldről behozott árura dolgozott. Azonban a huta üvegfüvő munkása és az üvegköszörűs személyének különválása miatt ez nem is lényeges, e pohár a köszörült magyar munka alapján ugyanolyan joggal sorozható a magyar rusztikus üvegek közé, mint ha az edényt magát is magyar hutában fújták volna.

A köszörült díszű magyar parasztüveg is osztozik a többi rusztikus díszítő eljárás sorsában. Az ötvenes években erős hanyatlásnak indul és 1860 körül elvész az ízléstelen tömegáru tengerében.



5. Köszörült díszű poharak tréfás ábrázolásokkal a XIX. század elejéről

A XIX. századi kőszőrült díszű empire és biedermeier üveg annyira nemzetközi, oly szorosan követi mindenütt a cseh és német példákat, hogy az emlékanyagból akár stílusjegyzések, akár ábrázolási tárgyak alapján a magyar eredetű darabokat különválasztani szinte megoldhatatlan feladat. Megnehezíti a munkát, hogy múzeumaink a múltban nem fektettek elég súlyt ez egyszerű, igénytelen tárgyak összegyűjtésére, s ami anyagot mégis találunk, annak eredetét a leltárból legtöbbször képtelenek vagyunk megállapítani. Azonban régi felvidéki nemesi vagy patricius-polgári családjaink tulajdonából gyakran találkozunk egy-egy szép kőszőrült üveggel, amelyről joggal feltehetjük a felvidéki eredetet. Anyaguk kezdetleges, zöldes árnyalatú, kőszőrült címer vagy monogram határozottan megállapítható személyre vagy családra utal. E címer vagy monogram kőszőrülésének technikája a többi díszítésménnyel annyira megegyezik, hogy feltétlenül azonos kéz munkájának kell tartani. Az pedig egyáltalában nem valószínű, hogy egy kassai vagy besztercebányai polgár egyszerű poharát Csehországban vagy Sziléziában kőszőrültette volna. *Felvidéki mesterek készítették őket tehát, akiknek egyszerűen személyét is sikerült majd valamelyik üveges cég tagjainak sorában megtalálni.*

A Cseh- és Németország felől hódító útra induló kristály-stílus és kőszőrülés felvidéki hutáinkat földrajzi elhelyezkedésük következtében is elsőnek érte. Felvidéki eredetű s már teljesen kristály-stílusú, egész felületén csiszolt ecet- vagy olajtartó edényt ajánlottak vételre 1947-ben az Iparművészeti Múzeumnak. Finom, nemesvonalú alakja jofezinista épületeinken megszokott copf-stílusú urnákra emlékeztet. Zöldes színe felvidéki hutára utal. Szép trébelt ezüst kupakján lévő ötvösjel²¹ 1780 körül működő eperjesi mester jegye.

A hengeres testű empire poharakat szívesen díszítették allegorikus ábrázolásokkal, a hit, remény, szeretet, szorgalom, vallásosság, egészség stb. szimbólumaival, vagy a kor divatos Werther-i alaphangulatának megfelelő temetői motívumokkal, mint tört márványoszlopokra hajló szomorú füzekkel vagy síremlékekkel.

Ennek a típusnak felvidéki emlékei semmivel sem maradnak el a cseh üvegek mögött. Bizonyítékul fel-említnék egy a Pozsony megyei eredetű Édeskúthy család tulajdonából²² származó egyszerű hengeres poharat, peremén és alján tojásdad mélyítésekkel és levélmotívumokkal alakított keskeny szalaggal. Palástján vájlatos törzsű márványoszlopon vázával és nagy technikai készséggel ábrázolt naturalisztikus virágokkal. A pohár fenekére kétségtelenül azonos kéz kőszőrülte be a család egy tagjának névbetűit (»É. G.«), amely az egész kis képecskét véste (6. kép).

Enyhén ívelő kehelyformájával valamivel későbbi időkre, 1825–30-ra mutat egy Okolicsányi Pál névbetűivel ellátott pohár²³ erdei tisztáson pihenő szarvas kőszőrült képével.

Közele rokon Iparművészeti Múzeumunk nagy talpas-pohara²⁴ erdős tisztás közepén lépdelő szarvassal, átellenben kis virágfüzérrel keretézve »Éljen az magyar« fölíráttal. A múzeum leltára szerint kassai eredetű.²⁵

Kassán dolgozott a reformkorszak egyetlen névszerint ismert felvidéki mestere: Oppitz József. Az Oppitz név az üvegművészet történetében nem ismeretlen. A XVIII. és XIX. századi Haida és Steinschönau vidéki üvegkőszőrülő mesterek között többször is előfordul. Milyen rokoni kapcsolatban volt mesterünk a család csehországi ágával, nem tudjuk. A fiatal Oppitz a múlt század húszas éveiben tűnik fel, midőn az antalyölgvi hutákban és Kokován dolgozik. Később üvegkereskedő lett és Kassán telepedett le. Belépett a kassai üvegesmesterek céhébe, ahol hamarosan céhmester lett. A kereskedés mellett állandóan foglalkozott üvegkőszőrüléssel is. Kőszőrült üvegekhez készített tervei és vázlatrajzai fönmmaradtak. ²⁶ Ezeken komoly művészi színvonalon álló rajzoló gyanánt mutatkozik. Különösen

egy sziklához kötözött Prometheust ábrázoló vázlaton lep meg biztos anatómiai tudása.

Már kassai üveges céhmester korában készítette híres Zrínyi-serlegét, valószínűleg valamelyik kassai patricius megrendelésére.²⁷ Sajnos Oppitz rossz arányú és durva formaképzésű tipikus kristály-stílusú serlegre dolgozott. Karélyos talplemeze, szára és merev körvonalú cuppája nyolcoldalúra csiszolt. Zrínyi kirohanásának mozgalmas jelenete, egy a cuppából erősen kiemelkedő mangánlilára edzett felületű ovális medaillonban foglal helyet. Jobb sarkában találjuk az »Oppitz Kassán« szignálást kurzív írással. A pohár átellenes oldalán az »Emlék Anyámtól 1847« felirat olvasható.²⁸

Ugyanezt a témát már a hányatott sorsú, kiváló meistersdorfi mester August Böhm is felhasználta. Böhm 1837-ben véste Zrínyi halálát egy fedeles serlegre Johann Peter Kraft ismert festménye nyomán.²⁹ Nem hisszük, hogy Oppitz akár Böhm serlegét, akár Kraft festményét ismerte volna, mert képek kompozíciója nem is emlékeztet ezekre. Oppitz sokkal realisabb. Böhm Zrínyije lóháton vágat a rémulően menekülő törökök ellen, Oppitzé kivont karddal a kezében küzd a vár felvonóhídján rárontó pogányokkal.

Oppitz művén még érezzük a küzdelmet az anyaggal s természetesen alatta marad a technikai nehézségeket nem ismerő Böhmnek. Ez azonban nem csökkenti hazai viszonylatban kimagasló érdemét.

Művei bizonyára jórészt még magántulajdonban rejtőznek, s csak ezek előkerülése után követhetjük egész művészi pályafutását és fejlődését. Hosszú élete vége felé Pestre került és a hatvanas években itt a Giergl Henrik cégnek dolgozott. ³⁰

*



6. Felvidéki pohár kőszőrült dísszel 1800 körül

Reform-korbeli felvidéki üvegkőszőrülésünk története egyelőre egymástól távolos felvidéki városokban dolgozó kisemberek működésének mozaikjából áll. Az egy Oppitz József kivételével még neveiket sem ismerjük. Csendesen, szerényen dolgoztak nemesi vagy jómódú polgár megrendelőiknek. Maguk csodálkoztak volna a legjobban, ha valaki művészeknek tartja őket. Pedig műveiket nyugodtan állíthatjuk a külföldi üvegkőszőrülés termékei mellé. Esetleges technikai fogyatkozásaiért bőven kárpótolt, ha megérezzük rajtuk a magyar levegőt. Hogy a szó szoros értelmében vett felvidéki iskoláról nem beszélhetünk, annak magyarázata e kis-mesterek működésének elszigeteltségében rejlik. Mielőtt még ilyen iskola kialakulhatott volna, megkezdődik a század közepén az általános hanyatlás, amely a felvidéki üvegkőszőrülésnek egyszerre véget vet.

BORSOS BÉLA

JEGYZETEK

¹ Az angol ólomüveget a csiszolásnak kedvező rendkívüli tisztasága, fénytörőképessége, súlya és puhasága egyaránt alkalmassá tette kristály-stílusú üvegedények készítésére. Bár Angliában már a XVIII. század végén erősen használták, a kontinensen csak a XVIII. és XIX. század fordulójára terjed el, amikor itt már erősen jelentkezett a csiszolt edények iránti előszeretet. A kristály-stílus egyeduralmához vezető fejlődést tehát nem tudjuk pusztán az ólomüveg elterjedésével megindokolni, mindenesetre azonban komoly szerepe volt benne.

² Ilyen üvegkőszőrülő üzemük volt a Károlyi grófoknak Misztótfalun, amelynek működését Fényes Elek statisztikai munkája is kiemeli.

³ Sághegyi L. dr.: A magyar üvegesipar története. 195. l.

⁴ 1821-ben Krail Ferenc tükörkészítő mester arról panaszkodott a tanácsnak, hogy a céh kifogásolja, miszerint üzletében nemcsak tüköröket, hanem másfajta üvegterméket, finoman csiszolt és vésett árut is készít és tart. Tiltakozott a céhbe kényszerítés ellen, s azzal érvelt, hogy áruját maga készíti, *munkája közel áll a művészethez, semmi köze sincsen az üvegesmesterséghez. Más ilyen üvegművész is él a városban* s egyik sem tagja a céhnek. Érdekesebben jellemzi ez az adat a XIX. századi üvegkőszőrülő mester művészi öntudatát.

⁵ Sághegyi L. dr.: A magyar üvegesipar története. 232. l. A nagyműtű murányi hutáról mondja pl. Fényes Elek statisztikája, hogy »faszúke« miatt elenyészett.

⁶ Fényes Elek: Magyarországnak s a hozzákapcsolt tartományoknak mostani állapotja statisztikai és geographiai tekintetben, Pesten, 1839.

⁷ Kossuth Lajos: Jelentés az első magyar iparműkiállításról. 1842.

⁸ Az aranyozás plasztikáját természetesen nem a fém arany vastagításával érték el, hanem egy fehér gipszszzerű massa felhordásával és az edény felszínére való égetésével, amelyet utólag borítottak arannyal.

⁹ Katalin-hután (Ó-Antalvölgy) készült, magassága 120 cm, legnagyobb átmérője 48 cm, súlya 90 kg volt. Ez érdekes darabot sikerült a cégnek kerek 100 esztendőn át épségben megőrizni. 1942-ben a cég Budapestre küldte fel egy kiállításra, s a vasúti szállítás közben pótolhatatlan veszteségünkre összetörték. Az óriási billikom csak kilencedik öntésre sikerült. Csiszolásán 4 kőszőrülő mester 4 hónapig szorgoskodott. Utánzására 100 aranyat tűztek ki.

¹⁰ »Zichysche in der Leop. Stadt an der Donauzeile 2.« Joseph Vojdisek: Adressbuch der königlichen freyen Stadt Pest 1822. Pest Trattner 130. l.

¹¹ »Traunische Geschliffene-Glaswaaren-Niederlage, in der Leop. Stadt an der Donauzeile 147.« Vojdisek i. m. 131. l.

¹² »Gräfllich Illésházysche, in der Leop. Stadt an der Donauzeile 18.« Vojdisek i. m. 131. l.

¹³ »Zahn Ignaz in der Waiznergasse 4.« Vojdisek i. m. 131. l.

¹⁴ »Zippe Ant. u. Comp. am Kohlmarkt 215.« Vojdisek i. m. 130. l.

¹⁵ »Herr Piesche Joseph in der Herrngasse 428.« Vojdisek i. m. 130. l.

¹⁶ Sághegyi L. dr.: A magyar üvegesipar története. 218. l.

¹⁷ Fővárosi Történeti Múzeum 48/1929 naplósám.

¹⁸ Ilyen falvak voltak pl.: Visnyó, Uj-Huta, Répás-Huta Borsod megyében. Répás-Hutáról írja pl. Fényes Elek »229. r. kath. lakossal, akik főképpen az itteni üveghutákban dolgoznak, e mellett az üvegeket messzi földre elhordják« Fényes Elek: Magyarországnak s a hozzákapcsolt tartományoknak mostani állapotja, statisztikai és geographiai tekintetben. III. 94. l.

¹⁹ 1946-ban műkereskedelemben.

²⁰ Köralakú négyelt címerpajzs 1. és 3. mezején befelé fordult ágaskodó oroszlán, 2. és 4. mezején három holdarc, köralakú szív-pajzs balharánt pályáján három csillag, 1940-ben Donáth Sándor műkereskedő tulajdonában.

²¹ »P. Sz.« Paulus Szakmáry eperjesi ötvösmester jele. Szül. 1743-ban. Késmárkon, első adat működéséről 1772-ből, megh. 1816. Kőszeghy: Magyar ötvösjegyek 103. l.

²² 1947-ben műkereskedelemben. Magassága 10,9 cm, átmérője 7,5 cm, anyaga kezdetleges kékes üveg léghólyagokkal és zárványokkal.

²³ 1947-ben műkereskedelemben. Magassága 10,5 cm, átmérője 7,5 cm, fenékén »P. O.« Okolicsányi Pál született 1778, megh. 1863.

²⁴ Iparművészeti Múzeum 11,257. ltsz. Magassága 16 cm.

²⁵ Előző tulajdonosa Cseh Magda volt. Valószínűleg az ő közlései alapján mondja a leltár kassai eredetűnek.

²⁶ 1900 körül e vázlatok Oppitz Sándor nagymihályi plébánosnál, mesterünk unokájánál voltak, ugyanitt négy kőszőrült díszű üvegpohár is volt, egy a posztónyírók cégjegyeivel, a többi virág-füzerekkkel és allegorikus képecskékkkel.

²⁷ Iparművészeti Múzeum: 9581 ltsz.

²⁸ Tehát a pohár valószínűleg nem 1842-ből, hanem 1847-ből való. Divald adata téves.

²⁹ Gustav E. Pazaurek: Glaser der Empire und Biedermeierzeit. Kraft képe Hevesi: Österreichische Kunst im XIX. Jahrhundert. 19 l.

³⁰ Voit Pál szíves közlése.

1953-ban az Iparművészeti Múzeum ötvösoztálya egy — a szakirodalomból régóta ismert tárggyal gyarapodott. Ezüst, részben aranyozott, poncolt alapon niello-technikával díszített lapos, kerek szelence. Leemelhető fedelének oldalán és tetejének szélén vésett levélkoszorú, ebben jelenet: fás, virágos háttérben oszlopos, kupolás romépület előtt kerek kútkávéra támaszkodó, hosszúruhás nőalak. A kút másik oldalán botra támaszkodó kalapos férfi áll (2. kép). A szelence oldalán dombok között házak és három helyen egy-egy hason fekvő kis alak. Alján, a fedéllel azonos levélkoszorúban fákkal körülvett ház előtt álló fiatal pár van. A hosszúruhás, fején levélkoszorút viselő nő balkarjával átkarolja a férfi vállát; a kalapos, mezitlábbas férfi pedig leveles ágacska nyújt a nőnek (3. kép). A fedélén belül beütött pesti hitelesítő jegy,¹ 1827-es évszámmal és ovális mezőben, írott nagy Sz I betűs mesterjegy. Fenekén belül ugyanez a hitelesítő- és mesterjegy. A szelence peremének külső oldalán beütött négyszögletes mezőben 84-es jelzés. (átm.: 86,4 mm, teljes m.: 23 mm, súlya 187 gr. 53.5079. 1. 2. leltári szám (4, 5. kép).

A tárgyat eddig úgy mutatták be kiállításon és úgy szerepelt a művészettörténeti irodalomban, mint Szentpéteri József, a magyar ötvösség egyik kiemelkedő mesterének alkotása.² Azonban a kérdéses műtárgy Szentpéteri oeuvrejétől feltűnően elüt stílusa, főként niello-technikája miatt. Viszont az orosz ötvösség Magyarországon levő XVIII—XIX. századi emlékeanyagával darabunk közeli rokonságot mutatott. Az aranyozott ezüst szelence fekete niello dísz, a poncolt alaphoz való kiemelkedése, a vésett körvonalak, mind megegyeztek az addig megismert hiteles orosz ötvöstárgyakéval. Ezenfelül az Esztergomi Keresztény Múzeum San Marco-gyűjteményének szelence-részlegében rokon orosz darabokat is találtam. Az egyik³ főleg kerek formája méretei, (m.: 23—23 mm, átm.: 86,4—97 mm) miatt vethető össze darabunkkal és korban (1845) is közel áll hozzá. Poncolt alapon niello technikával díszített fedő- és fenéklapján a jeleneteket körülfogó növényi indakeretelés alkalmazása szintén hasonlóságot mutat tárgyunkkal, ez egyébként más darabokon, több változatban is szokásos. Az 1808-ból való másik esztergomi szelence⁴ fedelének ugyancsak niellódíszes ábrázolása feltűnő rokonságot mutat múzeumunk újonnan vásárolt szelencéjének fedelével: keskeny keretelésben, oszlopos épületrom és fák előtt a földön ülő pár, hosszúruhás, kalapos nőalak és szűk térdnadrágos, köpenyes, kalapos férfi, kezében puskával. Rendkívül jó analógiának kínálkozik még az Iparművészeti Múzeum egyik 1772-ből származó, rokokó stílusú orosz teáskannája,⁵ amelynek két oldalán rocaileos keretelésben hasonló jelenetek vannak: egyiken szabadban padon ülő, kerek asztal mellett teázó főúri viseletű nő és férfi. A másik oldalon szelencénkkel rokon ábrázolású, gyepen ülő kalapos, kezében botot tartó pásztor alakja és mellette bősöknys, fején levélkoszorút viselő nő. Előttük a földön gyümölcsösösör.

A XVIII. század végén, a rokokó időszakában általános szokás volt épületek, növényektől ellept romok között fiatal párok, pásztorjelenetek ábrázolása a festészetben és grafikában éppúgy, mint az iparművészetben pl. az ötvösség vagy a kerámiaművesség területén. Tehát az ilyen jelenetek gyakorisága önmagában nem orosz sajátosság. A mi későrokokó stílusú

szelencénk meghatározásánál ezek az ábrázolásbeli egyezések, sőt a szelence orosz jellege és technikája — amelyet bármilyen nemzetiségű tehetséges ötvös, magyar is, eredeti mintáról utánozhatott volna — még nem döntő bizonyítékok. Azonban a szelence szájperején igen jó állapotban, négyszögletes mezőben levő 84-es fémjel — amelyet ez ideig a kutatók egyáltalán nem vettek figyelembe — döntő bizonyítéka lehet annak, hogy a tárgy készítője melyik országban dolgozott.

Az ezüst és arany finomságának ellenőrzése, tudva levően, ma is érvényben levő kötelezettség, amelyet a múltban területenként és időszakonként különböző számokkal jelöltek. 84-es beütött jegyet azonban kizárólag orosz készítményű ötvöstárgyakon alkalmaztak mint finomsági jelzést, az ezüst minőségének ellenőrzéseként,⁶ a XVIII. század közepén kiadott cári rendelet óta.⁷ Annak ellenére, hogy a más tárgyakon általában mindig megtalálható négy jellegzetes orosz jegy közül hármat: a cirillbetűs mesterjegyet, céhjegyet vagy városjegyet nem találtunk rajta a finomsági jelzés mellett, a kérdéses szelencét mégis bátran orosz készítménynek lehetett volna nyilvánítani, mivel a finomsági jelzés mellett orosz eredetét alátámasztotta a tárgy stílusa és technikája is. Ellentmondott ennek, a szelence fedelének és aljának belső oldalán beütött pesti hitelesítőjegy: a városkapu 13-as ezüstfinomságot jelző számmal és 1827-es évszámmal — amelyet a tárggyal eddig foglalkozók tévesen 1847-nek olvastak —, és az ovális mezőben levő Sz I monogrammos mesterjegy, amelyet Szentpéteri Józsefnek oldottak fel. A három jegy kétségtelenül eredeti.⁸ Ha viszont a magyar ötvösjegyek és az orosz jegy is eredeti, azok tárgyra kerülésének időbeli sorrendjét kellett megállapítani, hogy az elsődleges jegy által tisztázzuk a tárgy eredetét. Ennek a problémának megoldására a következő feltételezésekhez folyamodtunk:

1. A tárgy orosz készítmény, valamilyen okból kifolyólag a szokásos négy orosz ötvösjegy közül csak a



1. Szelence. Iparművészeti Múzeum

84-est ütötték be, Magyarországra került, és itt, mivel város és mesterjegy nem volt rajta, egy magyar ötvös saját jegyét ütötte bele.

2. 84-es finomsági jelzéssel ellátott ezüst nyersanyagot szállítottak Magyarországra, s itt Sz I mester 1827-ben dobozzá formálta, nielló-technikával díszítette.

3. Magyar mester által készített s a pesti céh által hitelesített kerek, sima szelence, csak oldalán, tetejének és aljának szélén vésett levélkoszorúval díszítve került Oroszországba, ahol a bevitel alkalmával fémjelezték és később niellós jelenetekkel látták el. Idővel visszajutott hazánkba.

4. Sz I monogrammos mester készítménye 1827-ből orosz tárgy példájára, amelyet Oroszországba exportáltak, ahol a bevitelkor ráütötték a 84-es jegyet, a fém jó minőségének elismeréseként. Évek után a tárgy ismét Magyarországra került vissza.

Azonban mindezeket, a helyes meghatározás érdekében felállított hipotéziseket mi magunk döntöttük meg ellenérvekkel:

1. A szakirodalomban feloldott Sz I mesterjegy Szentpéterei monogrammjára nem lehet. Szentpéterei József művészetével a magyar ötvösség történetében már életében is olyan előkelő helyet biztosított magának, hogy egy átlagosan jó művészi színvonalú külföldi tárgyba megtevésztés céljából nevét nem üthette be. Az sem képzelhető el, hogy a pesti ötvöscéh mesterei egy nyilvánvalóan nem magyar jellegű tárgy hitelesítéséhez a pesti városjegy beütésével hozzájárultak volna. Ezt támasztja még alá az a lényegbevágó technikai megállapítás is,⁹ hogy vésett ezüst felületbe beágyazott vagy beégetett idegen anyaggal: zománccal, niellóval, vagy tausirozással díszített tárgyakba a forma végleges kialakítása után, de zománcozás, niellózás, stb. előtt kell a mesterjegyet és hitelesítő jegyet beütni. Tehát a mi esetünkben niellóval díszített lemez ellentétes oldalán semmiféle beütést utólag alkalmazni nem lehetett anélkül, hogy a vájatok el ne torzultak és a niellódísz sérülést ne szenvedett volna. Tárgyunkban pedig ilyen sérülésnek a jegyek mögötti niellódíszes oldalon nyoma sincs.

2. Nincs tudomásunk arról, hogy a XIX. század első felében ezüst nyersanyagot szállítottak volna Oroszországból Magyarországra, de ha ez az eset fennállana is, nem feltételezhető, hogy a tárgy formázása közben

a 84-es fémjelzés ne torzult volna el, sőt éppen a szelence szájpéremére került volna, ahol a niellódíszítésnek nem volt útjában, s ahová egyébként is általános szokás volt beütni.

A 3. pontban foglalt feltételezés valószínűnek látszott, vagyis, hogy egy magyar készítésű sima ezüst szelencét Oroszországba kerülve ott fémjelezték, s tulajdonosa egy helyi ötvös által niellóval díszíttette.

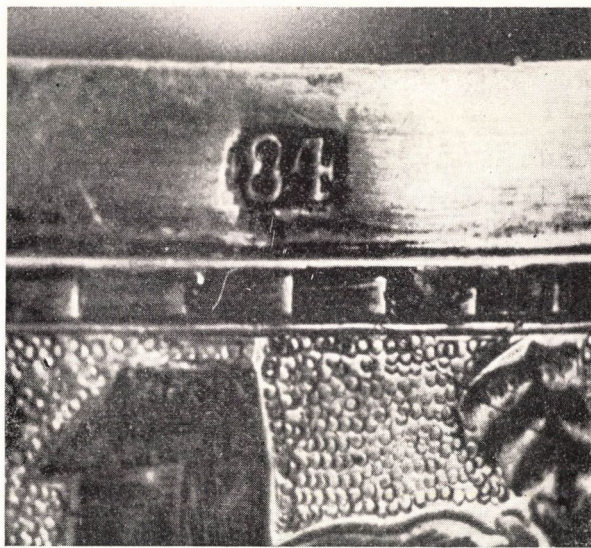
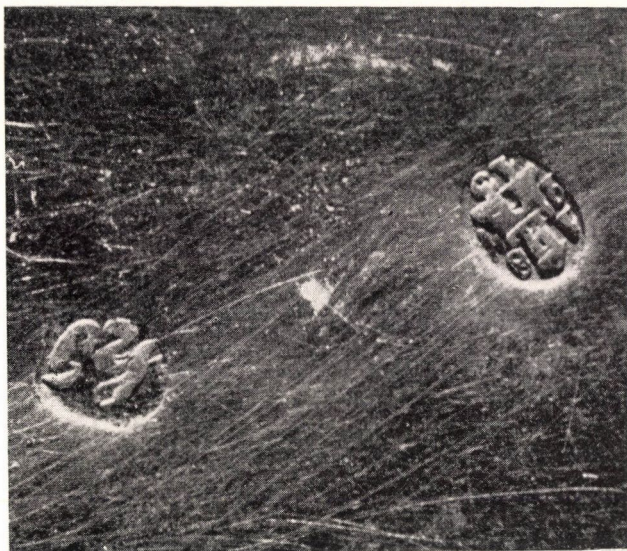
A 4. feltételezés szintén elfogadható, mert a nielló régóta általánosan ismert, de az utóbbi évszázadokban főleg csak Oroszországban gyakorolt technika volt, s egy ily módon készült orosz tárgyhoz megtevésztően hasonlólt ügyes magyar ötvös rendelkezésre elkészíthetett. Később a tárgy Magyarországra visszakerülhetett, bár az oda-vissza út lehetősége erőltetettnek látszik.

Az utóbbi két valószínűnek látszó feltételezés ellenére a tárgy származására vonatkozó kutatásokat nem tekintettem lezártnak azért, mert a kérdéses szelencét mindezek ellenére orosz készítménynek tartottam. Azonban ebben a kérdésben stíluskritikával, tipológiával és feltételezésekkel a megoldáshoz közelebb jutni nem lehetett. A döntő és kellőleg alátámasztott utolsó szót csakis technikai vizsgálódás eredményétől lehetett várni.

Az volt az észrevétel, hogy a tárgyon szerkezetileg indokolatlanok a fedél és alj külső élére felforrasztott keskeny gyűrűk, hiszen a szelence fedele és alja, ha nem egy darabból készült, akkor keményen (ezüsttel) van forrasztva. Ebben az esetben felesleges ilyen abroncsok alkalmazása, legfeljebb díszítésül szolgálhatnak. Azonban ennél is gyanúsabb, szükségételen abroncs van a szelence fedelének és aljának belsejében, amelyek mintha valamilyen szorító, rögzítő szerepet töltenének be a tárgy konstrukciójában. A vizsgálat kiderítette, hogy ezek a gyűrűk lágyan (forrasztóónnal) vannak felforrasztva, ezért a külső gyűrűket leválasztottuk. Ekkor vált szembe, hogy a szelence fenék- illetve fedőlemeze fel-tűnően vastagabb, azaz 1,5 mm, az oldalak hat tized mm-es vastagságához viszonyítva. Ez a tény gyanút ébresztett annál is inkább, mivel a tárgy súlyát is megvizsgálva kiderült, hogy a szelence jóval nehezebb, mint amennyi lehetne abban az esetben, ha az oldalak vastagságával azonos lemezből készítették volna az alját, illetve fedőlapját. Ehhez járult még az a körülmény is, hogy tárgyunk fenék- és fedőlapja nyomkodásra



2—3. A szelence fedelének és aljának vésett dísz



4—5. A szelence jegyei

gyenge ropogó hangot adott, miközben enyhe elmozdulás volt észlelhető. A kísérletezések tehát arra a megállapításra vezettek, hogy a szelence fedelének és aljának lemeze dupla. Ebben az esetben pedig feltételezésünk helyes, mert a magyar ötvösjegyek csak a pótlólag beforrasztott lemezekre vonatkozhatnak, a szelence pedig orosz készítmény, amelynek eltakart oldalán további orosz jegyek várhatók. A kutatás teljes lefolytatásának érdekében a tárgyat — mivel rongálódás veszélye nem állott fenn — darabjaira óvatosan szétválasztottuk. Ekkor a súlyos és vastagnak talált fedő-, illetve fenéklemez két-két darabra vált szét: egyikük a niellódíszes, másikuk a magyar ötvösjegyes lemez volt. A szelence szétszedés előtti súlya 187 gr, a kiemelt két abroncs és két lemez súlya 78 gr. Tehát a szelence eredeti súlya 109 gr. A lemezek ellentétes oldalán vastagon állt a még 1827-ben a magyar ötvös által felhasznált nagymennyiségű forrasztóórn. A niellós felületeket ezután olvasztott parafinnal vastagon és gondosan bevonva és a lemezekről az órn vegyi fürdőben történt eltávolítása után a megtisztított felületen látható lett a forrasztóanyag jó tapadásához szükséges enyhe hántolás helyett a lemezek oly mértékű lefaragása, amely csakis szándékosságnak tudható be. Olyannyira, hogy a magyar mester az eredeti jegyeket ily módon szándékosan eltávolította, amit bizonyít egyrészt a 8—9 tized mm vastag lemezek helyenkénti feltűnő elvékonyodása 6—7 tized mm-re, ahol a beütött jegyek lehettek, másrészt pedig a fenéklapon egy lovon ülő Szent Györgyös moszkvai, mult századbéli hitelesítőjegy maradványa, a szabálytalan mező kis részletében az állat lábaival és a sárkánnyal.

Megállapítható, hogy az orosz szelencét régi magyar tulajdonosa javítás céljából adta a XIX. század elején egy ezüstműves műhelyébe, mert a használat következtében a fenéklap kereteléséül szolgáló levélkoszorú mentén 50 mm hosszúságban megrepedt és két helyen a perem 1 mm szélességben és 22 illetve 11 mm hosszúságban letörött, ami a díszített oldalról a vésett kontúr, a szoros forrasztás és a ráforrasztott abroncs miatt a széjjelszedés előtt nem volt látható.

Miután ily módon a niellós doboz régi meghatározása a műkritikai és technikai gyakorlat együttes felhasználása eredményeként megdőlt, megállapítást nyert, hogy a szelence későrokokó stílusú orosz tárgy, amely a XVIII. század végén készült Moszkvában, és 1827-ben javították Pesten.

Nyitott maradt a magyar ötvösmester kilétének kérdése.

Ezekután az észlelt, megtévesztésre irányuló kísérletek alapján világos, hogy az 1827-ben Pesten dolgozott Sz I monogrammos mester Szentpéteri József semmiképpen nem lehetett. Nem lehetett azért sem, mert a neves ötvös az általa készített aranytárgyakat ovális mezőben Sz kezdőbetűvel jelezte¹⁰ az ezüst tárgyakat pedig ovális vagy négyszögletes mezőben mindig két-sorban kiírt Szent-Péteri névvel.¹¹ Hasonló Sz I mesterjegy Kőszeghy Elemér magyar ötvösjegy gyűjteményében csak egy sarkantyún fordul elő,¹² amely monogrammjának írásmódja azonban Kőszeghy legutóbbi véleménye szerint is eltér a niellós szelence jegyétől.

Tehát megvizsgált tárgyunk még egy megoldásra váró feladatot ad a XIX. századi magyar, főleg pesti ötvösséggel foglalkozók számára, azt, hogy megfejtse, ki viselte egykor ennek a kétségtelenül hiteles ötvös-jegynek Sz I betűkkel kezdődő családi és utónevét?

HEJJNÉ DÉTÁRI ANGÉLA

JEGYZETEK

¹ Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Bpest, 1936. 402. folyószám.

² A régi Buda és Pest iparművészetének kiállítása. Leíró lajstrom. Bpest, 1935. 33. o. 140. tételszám. Rövid leírás után: »Pest, 1847. Szentpétery (sic) József műve. Kiállítja Wertheimer Adolf.«

Kőszeghy i. m. 507. f. sz. Nr. 420 alatt szintén mint Szentpéteri műve szerepel és a Kuzsinszky Bálint szerkesztésében megjelent Budapest régiségei XII. kötet. Bpest, 1937. Dr. Horváth Henrik: Szentpéteri József pesti ötvösmester művészete című tanulmányában a 239—40. oldalon szintén.

³ Keresztény Múzeum, Esztergom. 54.17 leltári szám.

⁴ Uo. 54.16 leltári szám.

⁵ Iparművészeti Múzeum 6950. leltári szám.

⁶ Marc Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen. Berlin. 1928. IV. k. 8167. sz.

⁷ Rosenberg i. m. 465. o.

⁸ Csányi Károly, Mihalik Sándor, Kőszeghy Elemér, akik a jegyeket megvizsgálták, osztották ebbeli véleményemet.

⁹ Erre Dömötör László iparművész, múzeumunk ötvös-restaurátora hívta fel a figyelmet, aki a tárggyal kapcsolatos technikai vizsgálatot lefolytatta, amelyért ezúton is hálás köszönetet mondok.

¹⁰ Kőszeghy i. m. 508. f. sz.

¹¹ Kőszeghy i. m. 504—6. f. sz.

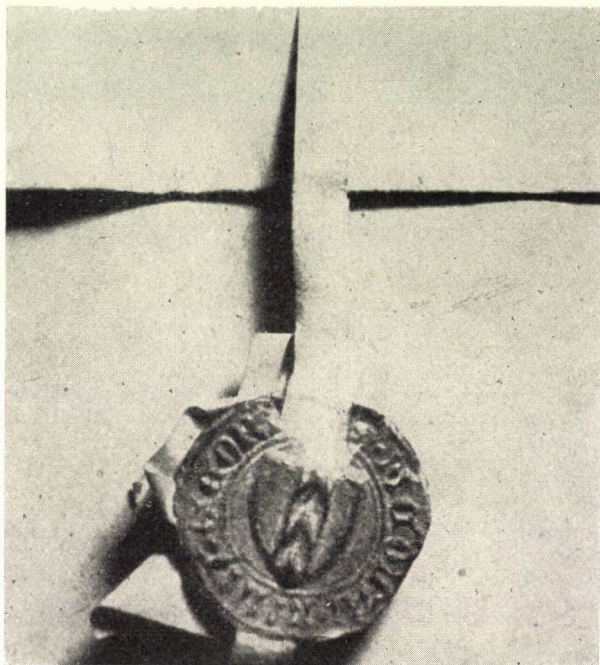
¹² Kőszeghy i. m. 507. f. sz. Nr. 432.

CÍMERTANI ADALÉK A SOPRONI SZENT MIHÁLY TEMPLOM ÉPÍTÉSTÖRTÉNETÉHEZ

Sokaknak kissé különösnek tűnhetik, hogy ma, — 1954-ben — valaki címertani értekezéssel lép a nyilvánosság elé. Ez a felfogás abból származik, hogy a címer fogalmát a nemességgel és ezzel az osztályuralom fogalmával kapcsolják össze és nem tudják azt, hogy 1848 előtt — tehát a rendi időkben — nemcsak a nemesség, hanem mások is viseltek és használtak címet. Egy régebbi dolgozatomban¹ rámutattam arra, hogy a soproni polgárság nagy része címeres pecsétet viselt. Akkor azonban még úgy véltem, hogy csak a pecsétgyűjűjükön viselték, mert lovagi tornán nem vehettek részt. Időközben azonban meggyőződtem arról, hogy úgy külföldön, mint hazánkban előfordultak esetek, amikor polgári személyek lovagi tornákon is részt vettek. A budai törvénykönyv egyik pontja ú. i. úgy intézkedik, hogy a tornák alkalmával elszenvedett károkért nem lehet pert indítani.²

Rátérve most a soproni Szent Mihály templom mindhárom hajójának a bejáratától számított negyedik boltmezőjében a bordák találkozásánál lévő zárókövet díszítő címerre, meg kell állapítanom, hogy az egyszerűségénél fogva korai heraldikánk legszebb emlékei közé tartozik. A címer: piros mezőben egy, három arany szarufával díszített kék cölöp. Itt ugyan a nyugati országok szigorúbb heraldikai szabályai szerint kifogásolható az, hogy színen-szín (kék cölöp a piros mezőn) van benne, ez a színösszetétel azonban a valóságban nem érvényesül a címertani leírás szerint, mert a szarufák világos (arany) színe a pirosból sokkal jobban kiugrik, mint az alapjukat képező kék szín (1. ábra) és csupán azért kellett a fenti leírásban a kék színt előbb említeni, mert az van felül. Ezenkívül hazánkban a heraldikának azt a szabályát, hogy színen szín és fémen fém nem lehet, sohasem tartották be teljes szigorúsággal. A címer tulajdonosára vonatkozólag a soproni oklevéltár³ egyik okmányán függő viaszpecsét (2. ábra) ad felvilágosítást. Ott u. i. a fent leírthoz teljesen hasonló — persze színezés nélküli — címer szerepel. A pecsét tulajdonosa: György fia Miklós (Nicolai filii Georgii), aki az okmány kiállításának évében, 1392-ben Sopron polgármestere volt és a »kolostor mögött« (tehát valószínűleg a mai Kolostor-utcában) lakott. Ezt azért merem ilyen biztosan állítani, mert a magyar címerekkel foglalkozó szakönyvek közül — tudomásom szerint csupán a Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch magyar köteteiben és ott is mindössze egyetlenegyszer szerepel

a leírthoz hasonló címerkép⁴ mégpedig a sokkal később (1681-ben) honfiúsított badeni hercegek és örgrófok sokszorosan összetett címerének negyedik mezőjében (piros mezőben három arany szarufával díszített fekete cölöp) ahol is a badenweileri birtokot jelképezi.⁵ Márpedig valószínű, hogy Sopronban egy soproni polgármester címere előbb kerülhetett a templom zárókövére, mint



2. György fia Miklós pecsétje, 1392.
Sopron, Közlevéltár

egy távoli idegen főúré. Azt, hogy a György fia Miklós polgármester tett-e valami alapítványt vagy nagyobb adományt a templom javára és ezért hálából örökítették-e meg a címerét a záróköveken, vagy az ő polgármestersége alatt fejezték-e be a templom keresztboltozatainak egy részét, ezt a további kutatások lesznek hivatva eldönteni.

TOMPOS ERNŐ

JEGYZETEK

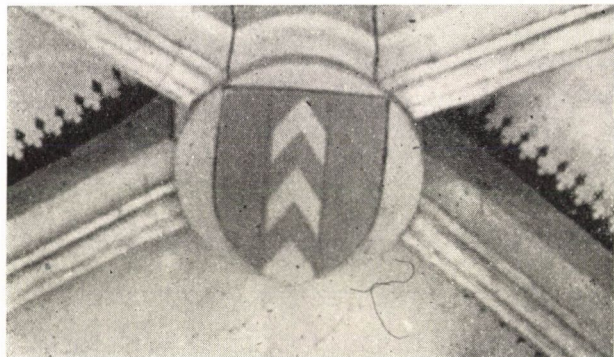
¹ Tompos Ernő: Címeres pecsétek, különös tekintettel a polgári címerekre. Soproni Szemle 1942. évf. kny.

² Horváth Henrik: Zsigmond király és kora. Bp. 1937. 56. old.

³ Dr. Házi Jenő: Sopron szabad királyi város története I. rész I. kötet. 239. old. 311. sz. okmány, 1392. júl. 3. Fischer Szent Endre soproni polgár és felesége Dorottya a Szent Mihály temetőben lévő csontház oltáránál mise alapítványra 5 bécsi dénárfontot adományoztak.

⁴ J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch »Der Ungarische Adels IV. kötet 24. old. és a IV. 15. kötet 19. tábláján levő ábra.

⁵ Johann Christoph Gatterer: Handbuch der neuesten Genealogie und Heraldik Nürnberg 1762. 141. old., azonkívül LXXVI. és LXXVII. táblák.



1. Sopron. Szt. Mihály-templom, címeres zárókö

Csak néhány éve, hogy szaktársaink kiszállásokkal, levéltári kutatással dolgoznak Magyarország művészet-történeti topográfiájának előkészítésénél. Híresebb nagy épületek, műtárgyak mellett számtalan szerényebb vidéki műemlékkel kell foglalkoznunk. Tudjuk, hogy a XVI. és XVII. század szomorú történeti eseményei folytán fontos műkincseink nagy száma pusztult el és hogy — ami még szomorúbb — az akkor megmaradtaknak egy része az újabb korok meg nem értésének és nem-törődömségének esett áldozatul. Szerencsére a kevés megmaradt tárgyon kívül gazdag levéltári adatanyag tanúskodik az eltűntekről; ezek közül különösen fontosnak bizonyultak a különböző püspökségek püspöki és főesperesi (archidiaconusi) egyházlátogatási jegyzőkönyvei, az ún. *canonica visitatiók*.

A magyar topográfia körüli levéltári kutatások keretében a váci püspökség *canonica visitatiói*t sok faluban a helyi plébániában átnéztük. Itt rendszerint inkább az újabb idők (kb. 1750 utáni) jegyzőkönyveit találtuk meg; ezekben leginkább az újonnan felépült későbarokk- vagy klasszicista templomról mint legrégebbi épületről számolnak be, kevés kivétellel igen sematikus, nekünk keveset mondó leírásban. Most azután a LOK segítségével a még régebbi váci *canonica visitatio*s anyagot nézhettem át (Vác, egyházmegyei lvtár, Can. Vis. liber II—IV, 1697—1746-ig). Ezekben a közvetlenül a török kiűzése után végzett összeírásokat találtam. Szövegük bár rendezetlenebb, egyénibb mint a XVIII. sz. második feléből valók, mégis számunkra sokkal értékesebb; mert a váci püspökség területén (mint sok más helyen is) a XVIII. század első felében még sok régi (középkori is) épület, tárgy, *in situ* megvolt. 1697 és 1746 között a legtöbb helyen legfeljebb a megmaradt tárgyak restaurálásához, rendbehozásához fogtak. E kor ízlése, úgy látszik, túri, sőt becsüli a sokkal régebbi stílusú tárgyakat. Csak a XVIII. század második felében történne a nagyméretű lebontások, átépítések és újjáépítések, s ezzel ez újabb berendezés végképp kiszorítja a régi tárgyakat.

Az 1697 és 1746 közötti anyagban sok érdekes adatot találtam. Majdnem minden helységről a középkori templom (vagy ennek maradványa) leírása mellett különösen a régebbi (helyenként középkori) berendezési tárgyak felsorolása található. Természetes, hogy a vizitátor érdeklődése csak ritka esetben fordul a tárgyak művészi formája, értéke felé; inkább a tárgyak használhatósága, ikonográfiája érdekli. Így tehát nekünk inkább a sorok közül kell a bennünket érdeklő dolgokat kihámozni.

Igen gyakori, hogy 1700 körül sok helyen (különösen a régi Pest megyében) új evangélikus vagy református lakosságnak saját, újonnan felépült kis temploma van, mikor ezenkívül a falu szélén (*extra possessionem*) még áll a romos középkori templom. Más helyen a még épségben lévő középkori templomot a protestáns lakosság használja; az itt szintén visitáló püspök pedig e templom régi katolikus voltát részleteiből állapítja meg (van-e szentélye, sekrestyéje, felszentelési kereszték, kőoltár stb. található-e). Ugyanabból az okból érdeklő az a régi falifestmények ikonográfiája.

Következőkben néhány a *canonica visitatio*kban leggyakrabban használt kifejezést idézek, melyből már eo ipso kitűnik, hogy középkori műtárgy leírásáról van szó. *«extracta more antiquo»*. — *«vetustissimo»*. — *«antiquissimo»*. — *«ex quadratis lapidibus»*. — *«ecclesiam habet antiquam ex rudibus antiquissimis restauratam»*.

— *«de more antiquo»*. — *«habet sanctuarium vaide exiguum ab antiquo sub fornice»*. — 1711-ben a nógrád-sápi gótikus templomról *«elegantiori opere structa»*. — (II, 128). Néha — de inkább 1750 körül — a kifejezés: *«more gottico»* fordul elő, de emellett az így idézett épület románstílusú is lehet; a *«gottico»*-szó nyilván csak annyit mondhat nekünk, hogy középkori épületről van szó.

Ezek az általában használt kifejezések; ezek inkább épületekre vonatkoznak. Itt még említendő, hogy a *«cathedra lapidea»* említése ebben a korban majdnem mindig régebbi, azaz XVII. századi magyar reneszánszban épült szószéket jelent; mert a XVIII. sz. szószékei e vidéken rendszerint már fából készültek.

Az általános kifejezések mellett még sokszor technikai vagy formai leírásból következtethetünk arra, hogy az illető műtárgy régebbi.

Végül néhány szó az *ikonográfiáról*. E vidékek falusi templomainak legrégebbi titulusai között Szűz Mária néven kívül gyakran szerepelnek a következő szentek nevei: Mihály, Márton, György, Miklós, Jakab, András, Ilona. Ezek természetesen megismétlődnek az oltárokon; ott mellettük régi időktől kezdve az Árpád-ház szentjei vannak, majd a késő középkorban általában gyakori Szt. Katalin és Borbála, a pestis elleni Rókus és Sebestyén. A XVI. sz. végétől kezdve többször előfordul Szt. Ferenc és Szt. Ignác, 1700 után Szt. József jelenik meg mind gyakrabban egyedül; az árpád-házi szentek mellett sokszor áll Szt. Adalbert és Gellért, később nepomuki Szt. János is megjelenik, akinek a felvidékhez közeleső nógrádi falvakban különösen nagy kultusza volt. Szt. István felajánlása szintén előfordul vidékünkön, mint barokk téma (Szécsőn és Lőrincin). 1700 után három pest megyei helyen (Kerepesen, Dunaharasztn és Szécsőn) állt a Mária-pócsi kegykép másolata, míg egy helyen — Nagykatán — a czenstochowai Madonna-kép másolatával találkozunk. Érdekes a szolnoki régi vártemplom titulusa: Kapisztrán Szt. János.

Festett kasszettamennyezet volt a régi Pest megye területén 1700 után Zsámbókon, Püspökhatvanban *«totum corpus ecclesiae... cum tabulato picto»* (III, 87), 1702-ben Üllőn *«ex asserribus picto opere»* (II, 41), 1716-ban Turán *«ex asserribus opere arculario e picto eleganter»* (II, 30, 368), Kókán: *«cum tabulato ex asserribus pictis»* (II, 354), 1721-ben leírják a gengelyi templomot mint *«sub tabulato picto totam»* (II, 436 és 445) és a monori református templomot: *«ecclesia... est adornata tabulato picto...»* (II, 450). Ugyanott beszél az 1746-os *canonica visitatio* a hévizi templomról (II, 450.). Nógrád megyében, ahol a nádújfalui templomban megmaradt a szép festett kasszettamennyezet a XVIII. század második feléből, szintén több régi, ma már eltűnt hasonlóan készített famennyezetről tudunk. A nagybárkányi *canonica visitatio* azt mondja, hogy a mátraverebélyi gótikus templom, melyet csak 1800 előtt fedtek a ma meglévő nehézkes későbarokk boltozattal, a XVIII. század első felében szintén festett kasszettamennyezettel volt díszítve. További példák a váci *canonica visitatiók*ból: 1715-ben a nógrád-kálói templomnak volt hajóamennyezete *«ex asserribus pictis»* (II, 281), ugyanakkor Erdőtarcsáról is ugyanazt írják (II, 284), Bercelről *«tabulatum... depictum»* (II, 273), négy évvel azelőtt Terjénről (II, 116) és 1725 körül Nőtincsről (II, 480); itt még azt is feljegyzik, hogy a mennyezet 66 táblából állt.

Néhány helyen *középkori falfestmények* nyomait is látta a vizitáló a XVIII. század elején. 1721-ben írja a küsszentmiklósi régi templomról: »vestigia nonnullarum imaginum apparent« (II, 435). Ugyanabban az évben az akkor már református ócsai templomot látogatja és azon a következő falképeket sorolja fel: »... imaginum pictorum signa attrita apparent, uti B. V. Mariae cum Jesulo, in altera parte S. Annae, exterius S. Cristophori...« (II, 438, 448). 1745-ben Izsákon pedig egy falra festett timpanon képet ír le a vizitátor: »... aliqua imagine supra portam picta...« (IV, 364).

Nógrád megye templomai közül a váci canonica vizitációk kettőt említenek mint falfestményekkel ékesítetteteket: 1715-ben Bodonyról írják: »erat autem ecclesia, ut refertur, Sti Michaelis, modica sed elegans... sine dubio catholica, cum etiam lapis altaris adhuc ibidem extet et etiam picturae nonnullae in arcu sanctuarii...« (II, 217); 1721-ben jelentik Diósjenőről: »... habuit olim ecclesiam... catholicam eadem remonstrant cruces consecrationis et imagines in parietibus pictae« (II, 479).

A középkori templomban a *diadalív* elvlasztja a hajót a szentélytől. A diadalív alatt vízszintesen futó gerendán nagy feszület szokott állni, a gótikus időkben sokszor a Fájdalmas Szűz és Ev. Szt. János szobrainak kíséretében. A váci canonica vizitációk két pestmegyei és egy nógrádmegyei helységen még a XVIII. század elején említenek ilyen diadalkeresztet: 1716-ban Hatvanban: »ad ingressum sanctuarii in trabe posita Imago Major Crucifixi ex ligno...« (III, 33). Apormindszentben pedig 1726-ban: »... ad frontem Sanctuarii est trabs transversa colorata et supra eandem Statua Crucifixi, de more antiquo« (III, 404). Itt a vizitátor meg is mondja, hogy neki ez a kereszt feltűnik mint régi szokás. Nógrádban a mátraszöllősi templom 1715-ben történt vizitációjánál olvasható: »... intra arcum sanctuarii super cancellos supertransposita viridi colore... picta trabe, Crucifixus major ex ligno qui in processione publicis tempore Paschali adhibetur.« (II, 239; III, 45). Itt tehát, még a XVIII. század elején is, ezt a nagy feszületet a nagyheti körmenetek alkalmával használták.

A középkori templom szentélyének evangéliumi, azaz rendszerint északi falában szokott a *szentségfülke* lenni, melyet a XVII. és XVIII. században már nem volt szabad használni; ennek dacára mégis megmaradt sok falusi templomban. A pestmegyei templomok közül az 1721-es váci canonica vizitáció négyet említ, ahol a középkori szentségfülke megmaradt: Acsán »ecclesia... cuius... ruinati parietes et sanctuarii extant, ac vestigium... repository SSi Sacramenti, cum indice fenestrae et perfracti lapides cruce et clausurarum« (II, 151); Ócsán: »Repositoryum pro SS. Eucharistia« (II, 438); Gatján: »vestigium Repository« (II, 430); Alsónémedin: »duae fenestrellae quadratae pro reponendis ampulis et tertia per modum Repository...« (II, 438).

Nógrád megyében, ahol a tereskei és egyházgergei renaissance-pastoforiumokon kívül még az egyszerűbb mátraverebélyi és kishartyáni szentségfülke maradt meg, a váci vizitációk még több helyen írják le a *szentségfülkét*: így 1711-ben Bujákon, Terjén »... in sanctuario ad cornu Evangelii more veteri est repositoryum excissum pro Venerabili« (II, 116) és a már említett tereskei pastoforiumról úgy emlékeznek meg, mint »... more veteri sanctuarii excisum tabernaculum opere po'ita« (II, 104). Mátraszöllősen 1715-ben látják »... more antiquo est Tabernaculum lapideum in pariete sine suis clausulis, antiquatum (II, 239, III, 45); az ecsegi szép gótikus templomról, melynek középkori berendezése akkor még teljesen megvolt, így ír: »2 repositorya excavata ex lapide, unum pro moastrantia, aliud pro ampulis« (II, 498).

Nógrád megyében *papi ülőfülke* a szentély déli falában ma még látható a mátraverebélyi és a homóterenyi templomban. A vizitációk még több helyen is említenek ilyeneket, így 1711-ben a cserhátsurányi rk. templomban, 1715-ben Mátraszöllősen: »... ex cornu epistolae falditorium excissum in pariete...« (II, 239; III, 45).

Mint már említettem a *kőből faragott szószelek* rendszerint XVI. vagy XVII. századi eredetű; a legtöbb XVIII. századi szószelet fából faragták. Mint különösen Erdélyben és a partiumban, Nógrád megyében is megmaradt egy jellegzetes magyar renaissance kőszószelek a XVII. századból a mátraverebélyi templomban. A nógrádi templomokból, azoknak a XVII. század második felében történt későbarokk átépítése után, több helyen eltűnt a régi kő-szószelek, melyet a korábbi canonica vizitációk még említenek, így Nógrádkállón 1702-ben, Kőkényesen és Mátraszöllősen 1715 körül, Versegen 1725-ben, míg a csécsi gótikus templom régi szószeleket még 1800 körül megtartotta. A régi pestmegyei községek közül Alsónémedin és Veresegyházon 1721-ben még régi kő-szószeleket találta.

Középkori oltárok is álltak akkor még egyes templomokban; ez talán anyagunk legértékesebb része, mert magyarul a területéről — kivéve Erdélyt — nagyon kevés származott vagy tábiakép maradt meg. Annál fontosabbak az ilyen oltárokról szóló régi feljegyzések.

A dunaharaszti templom *oltárát* 1700 után következőképpen írják le: »... altare unum S. Virg. assumptae sacrum, sunt circumcirca 12 Imagines pictae super tela datur alias imagines B. Virg. ad latera altaris per modum altariolum una Jauriens. altera Pöcsiens. Item in parietibus templi hinc et hinc appensae duae, S. Xtophori et S. Annae.« (II, 89). — A korai dátum 1700 körül és a nagy szám — 12 — mindenesetre arra enged következtetni, hogy az későgótikus retabulum. Szentmártonkátán 1716-ban látják: »altare unum ex asseribus pictum« (II, 321). A kecskeméti Mária-kápolnában 1718-ban van »antiqua valde tria... altaria.« (III, 252). A vizitátor a titulust is megadja, ebből kettő, ha az ő interpretálása egyáltalában helyes, eléggé ritka (Jeremiás és Dániel).

Most olyan oltárok leírását sorolom fel ahol ú. n. »*imagines chartaceae*«-ról beszélnek. Általában ezen pergamentet értenek, de itt az egész összefüggés miatt nem lehet miniatúrákra gondolni, hanem nagyobb nagyságú oltárképekre. A kifejezés »*chartaceae*«, — amennyiben itt nem valóban faalapra ragasztott pergamentről volna szó (ami a középkori táblafestészetben igen ritkán fordul elő, — Moser Lukács tiefenbronn oltárának van ilyen alapja, — talán csak azt akarja mondani, hogy ezek neki feltűnő régi képek; stílusuk és ikonográfiájuk a barokkori vizitátort a miniatúrákra emlékezteti, melyeket még inkább ismer egyházi könyvekből).

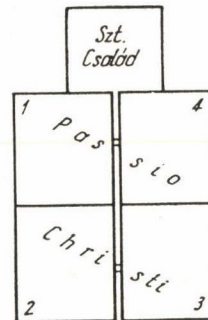
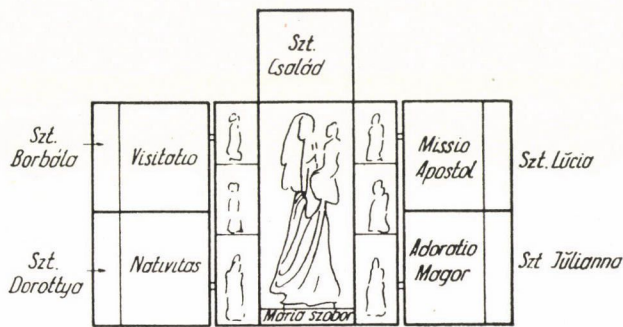
Az ezerhétszázhuszas években kétszer (1721-ben és 1727-ben) írják le az alsónémedi templomot mint középkori tornyos épületet; régi oldalkápolnája el van látva minden »*necessarys*«-sal »*nam et Altare ex una imagine B. Mariae Virginis, et aliquot Iconulys chartaceis constat*« (III, 395). Magyarvaikón látja 1700 után: »altare unum ruinarum iconis chartaceis ornatum« (II, 92). Zagyvarékáson 1726-ban: az 1716 előtt felépült új templomban áll a régebbi templom oltára »*ex imaginibus chartaceis*...« (III, 427), hasonlóképpen még 1745-ben Majsán: »*provisia aliquod imaginibus chartaceis*« (IV, 331) és egy évvel később Aszódon: »*habet unum aram ex imaginibus chartaceis*« (IV, 443). Az apormindszenti templomnak még 1726-ban megvan a régebbi berendezése; főoltárának 1500 utáni középső képét egy-egy festett oszlop keretezi, a XVII. században feketeszínű tabernákulummal látták el és átépítették, azaz a középső kép felett egy valószínűleg szintén régi golgotaképet állítottak fel, az oltár szárnyai fölé pedig 1—1 tubát fűző angyalszobrot. Az oltár középső képén Pietá, kétoldalt Szt. István és Szt. Imre térdei. Az oltár két oldalán 4—4, valószínűleg kisebb, festett jelenet. A leírásból nem derül ki, hogy itt még igazi mozgatható, vagy inkább rögzített szárnyakról van-e szó. Itt a leírás: »... in medio sedens B. Virgo supra genua tenet ex cruce depositum Xtum, ambo sunt coronas habentes duobus angelis B. V. tenentibus, ad Dextram S. Rex Stephanus, ad Sinistram S. Emericus Dux eandem Beatissimam venerantur Matrem, in una mappa intra listam et duas

columnas omnes depicti. Ex parte vero utriusque quatuor imagines continet chartaceas communes. In summitate altaris est Crucifixus pictus in assero, a lateribus ... duae statucae Angelorum cum tubis sculptae. Van még egy másik oltár a templomban altare minus a dextris est honori S. ae Crucis dicatum, in cuius medio est Imago Crucifixi in tela depicta... cum statu duorum Iatronum et SS. Mariae Cleophae et Mariae Magdalenae sub cruce stantium, ac Statua S. ti Joannis Evangelistae ac pariter pictis; in summitate Imago B. M. V. Sancto Francisco Seraphico cordam porrigentis, et est totum hoc Altare ex asseribus pictis compositum.» (III, 404). Valószínűleg az itt leírt oltár még a középkori Szt. Kereszt-oltár. Érdekes az ikonográfia. A Maria Cleopha néven leírt női alak biztosan Szűz Mária a kereszt jobboldalán; a későbbi kor vizitátora itt nyilván téved, mert a régi ikonográfiában már nem jártas.

Nagyon érdekes oltárleírás maradt 1727-ből a nógrádverőcei r. kat. templom főoltáráról: »loco Altaris Majoris Honori Divo Andreae Apostolo dicata, imago cum coronice cirada inargentata et inaurata sat gratiose ornata. In gradibus altaris reperiuntur duae statucae parvae SS. Adalberti et Joannis Baptistae, item una B. Matris Salvatorem e cruce depositum in sinu gestantis, crucifixus unus ligneus inargentatus et alter ligneus; quinque imagines in vitro cum suis listulis minores. 14 imagines chartaceae minores cum suis listulis... candelabra sex, imagines in parietependentes in tela pictae duae,... Theses 3plices Majores chartaceae, a latere altariolum penes ambonam situm, in quo imago chartacea Mysteria Passionis repraesentat...» (II, 469).

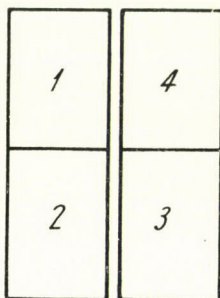
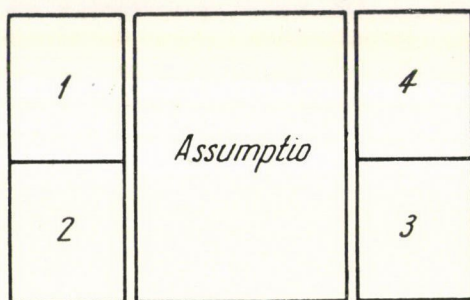
Nógrádmegyei templomlátogatások szintén néhány érdekes adatot adnak; így 1721-ben leírják a berkenyei templom Szt. Kereszt felmagasztalási oltárát: »constans ex 5 imaginibus» (II, 477), ezalatt talán egy középső és 2—2 szárnykép értendő. Nőtincsen 1727-ben: »in altare tres imagines chartaceae...» (III, 98), ugyanabban az évben Terjénen: »...aliud altare ex parte epistolae ex simplicibus coloratis tamen ruditer asseribus compactum, in quo chartaceae imagines.» (III, 114). Alsópetényen 1725-ben és 1727-ben az oltár középső Szt. István képe »in tela picta», annak egy-egy oldalán Szt. László és Szt. Imre képe »in asseribus pictas» (II, 484, III, 102); ugyanott az oltárt már 1746-ban megvetően »antiquum aram collocatam«-nak nevezik, (IV, 581). A nézsai templom »altare ejus est ex asseribus, in cuius medio imago S. Jacobi equo insidentis in forma peregrini, superius vero icon Beatissimae Virginis Jesulum gestantis...» (1727, III, 320, az oltár még 1746-ban áll).

Egyike a leggazdagabb berendezésűeknek a középkori templomok közül az ecsegi volt, melynek manapig megmaradt a középkori tornya, harangja és kelyhe; érdekes lehetett annak még 1746-ban megvolt egész középkori berendezése, beleértve két gótikus oltárt. XVII. sz.-i barokk retabulum volt, közepén Minden-szentek képével 2 oszlop között, balra-jobbra Szt. Ferenc és Szt. Ignác aranyozott szobraival; fent Mária-szobor állt 2 apostol között, efelett Crucifixus 2 angyallal, egészen fent a pelikán. Ezt az oltárt 1711-ben »altare antiquum«-nak nevezik. Ugyanakkor a második oltárt leírják »ad quod est ... congregatio cum suis regulis ab antiquo observare solitis», azután folytatja: »corpus altaris est ex lapide, in medio est statua B. Virginis decenter inaurata, et inargentata, habet altare hoc ex utraque parte tabulus apertas, quas... auricalco et aliis coloribus eleganter ornatae, diversas sanctorum et sanctorum imagines repraesentant, et tempore quadragesimali altare claudi potest; in ejusdem altaris infirma parte est imago picta Christi patientis, ex altera parte B. Virginis et S. Johannis adstantium; est praeterea una imago apposita in vitro B. Virginis Dolorosae Christum de Cruce elevantis, in suprema fronte altaris imago familiae sacrae...» (II, 122); de egy 1725 kr. történeti visitatio még jobban részletezi ezt az oltárt: »... habet haec statua (B. M. V.) duas valvas ex parte utraque pictas et figuratas antiquitatis et vetustatis monumentum... diversas Sanctorum et Sanctarum icones ex



1. Ecegi, régi főoltár

una parte eleganter repraesentantes, ex alia vero mysteria passionis, quas pro Quadragesimae feriis deservunt, Internae ex parte Evangelii inferius imago S. Dorotheae, penes eundem Nativitas Xi D. ni, desuper S. Barbarae penes eundem Visitationis B. V; ex alia parte inferius S. Julianae, penes eundem Adoratio Magorum Xi, super quas S. Lucias imago, penes eundem Missio Apostolorum. In Superficie hujus altari est imago S. Joseph, Mariae et Jesu...» (II, 498). Itt tehát biztosan egy még eredeti felépítésben maradt gótikus szárnyasoltárról van szó, melyet mint régit még a XVIII. sz. vizitátor nagyrabecsül, sőt azt is tudja, hogy bizonyos liturgikus időkben a szárnyakat becsukták. Ezt a szárnyasoltárt tehát a barokk időkben nem újonnan keretezték vagy szárnyait rögzítették, mint ahogy mi azt számtalan megmaradt oltárról ismerjük. Szokatlan az ikonográfia is: Szt. Juliana és Szt. Lucia nálunk ritkán előforduló szentek. Érdekes az akkori harmadik oltár leírása is: »Altare tertium est depositionis Christi de cruce cum sua congregatione... corpus altaris est lapideum. In medio in majori lista auro et aliis coloribus antiquo more picta imago Xi D. ni cruce depositi, B. Virginis, S. Joannis Apostoli et aliorum sanctorum adstantium. Desuper Imago picta Crucifixi et S. M. Magdalenae, in infima parte altaris Facies Xti Dni in sudario per duo angelos sustentato.» (i. h.) Itt már nem merem feltételezni, hogy az oltár a leírás idejében még teljesen eredeti felépítésben állt. Inkább úgy képzelem, hogy egy eredetileg 3 táblából álló teljesen festett szárnyasoltárról van szó, melyet szétszedtek. Legnagyobb, azaz középső, képéből az oltár alsó részét képezték (»in majori lista«), míg a két kisebb szárnyasképet föléje tették. Hogy azért ez az oltár szintén gótikus táblaképekből állt, ezt nemcsak az ikonográfia bizonyítja, hanem késői nézője is: »antiquo more picta»; sőt, azt is elmondja, hogy hogyan van festve, aranyháttérrel és színes (lokal) színekkel (»auro et aliis coloribus«). Gótikus oltárokat a barokkban nálunk sok helyen átépítettek barokk oltárformára; eredeti formájukban inkább csak az evangélikus templomokban (így felvidéken!) hagyták meg őket. Sokszor a régi oltár szobrászati részét igen hozzáillő barokk keretbe foglalták (Eperjes, Galgóc; külföldön a leghíresebb példa



2. Jobbágyi, régi főoltár. Nyitva 1—4:
Vita Christi; zárva 1—4: Passio

Fischer v. Erlach oltárfelépítése Pachter madonnaszobra körül a salzburgi ferencsestemplomban); egy festett oltár átépítése történt Németújváron, ahol az 1469-ből való szárnyasoltár szárnyait rögzítették, lefűrészelt külső képeit az oltár középképe felett állították fel és az egész oltárt egy volutákkal díszített keretbe foglalták, (Rados, Magyar Oltárok XIV. t.)

Az 1725-ös canonica visitatio egy *monstrantiát* is említ Ecsegen: »optime suis radiis, lapillis elegantibus ciradis delicatissimis decirata, tota tantissime inaurata cujus pretium se ad minus ad Fl. Rh. prope 160 extulit«. Leírása azt mutatja, hogy egy barokkstíli darabról van szó. A legérdekesebb tárgyat az 1727-e canonica visitatitó jegyezi fel Ecsegen: »... pro quo altari est tempore quadragesimae cortina mysteria passionis repraesentans.« (III. 119). Tudomásom szerint itt hallunk először arról, hogy középkori *böjti velum* (ú. n. Fastenvelum-»Hungertuch«) a szokásos passziós jelenetekkel Magyarországon is létezett (l. a kevés külföldön megmaradt példányt: Franciaország: Le parament de Narbonne; Németország: Hungertuch v. Telgde [Westfália]; Ausztria: a seckau-i velum). — 1746-ban, mint ahogy azt az akkori canonica visitacio mutatja (IV, 527), nagyjából még megvolt az ecsegi templom régebbi berendezése, de már négy oltárt sorol fel és ezeknek leírása azt mutatja, hogy a két középkori oltár már az utolsó helyre került. Nemsokára a hajó teljes átépítése alkalmával a templom szép régi berendezése teljesen eltűnt; ma a templom két oltárán 1800 után festett képek állnak.

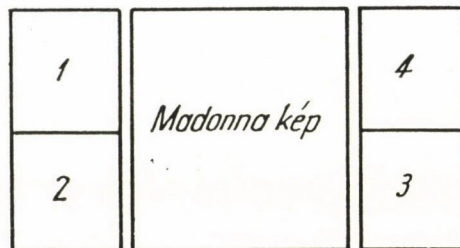
Nagyon tanulságos a régi jobbágyi templom berendezéstörténete. 1711-ben azt írják, hogy 4 oltárból csak háromnak van retabuluma. A főoltár leírásából arra lehet következtetni, hogy ez XVII. sz.-i korabarokkoltár volt. A második (Szt. Kereszt-oltár) ikonográfiájánál későbbben átrendezett táblaképekre gondolhatunk. A harmadik oltárnál biztos, hogy szárnyasoltár. Erről 1711-ben: »super asseres picta... est altare istud vetus« (II, 147, 253, 504.) 1715-ben: »altare B. M. V. assumptae, cujus imagines sunt duae, una super asseres picta cum clausul-

lis suis pariter ex asseribus. Altere est statua elegantissima recenter curata« (III, 56). Még többet mond az 1727-es canonica visitatio: »... cujus imagines sunt duae: una super asseres picta cum suis valvis pariter interne et externe pictis, mysteria vitae Christi repraesentantibus; aia est statua vestita, pro processionibus adhibere solita« (III, 125). Az oltár menzán áll tehát akkor egy festett szárnyasoltár és egy 1700 utáni (öltöztetett) szobor (valószínűleg Mária-szobor). 1746-ban már a régi oltárok eltűntek; az akkori canonica visitatio a régi Szt. Kereszt-oltárt megvetően »sat antiquum«-nak nevezi; a régi főoltárt pedig filiájának, Szarvasgedének, küldik, ahol a 3. mellékoltárra kerül; ott azt is »satis antiquum«-nak mondják (IV, 517). 1746-ban a jobbágyi templomnak négy retabuluma van: egy 1742-ben emelt új főoltár, egy pár évvel ezután készített Mária-oltár, a Szt. Kereszt-oltár és a negyedik menzán egy 1727 előtt odakerült barokkoltár, Szt. Mihály (IV, 512).

A szarvasgedei templomnak 1725 körül van még gotikus szárnyasoltára mint főoltár: »... in cujus medio est B. M. Virginis imago in asseribus picta, circa quam mysteria passionis sunt picta in extremitatibus« (II, 505).

A még ma álló románstíli egyházdengelegi templomnak három festett sz. oltár létezését követhetjük 1746-ig; az 1715-ös, 1725-ös és 1727-es canonica visitatiók szerint a tabernaculum nélküli főoltár: »ex asseribus pictis, in cujus medio est picta imago S. Emerici...«, és: »ex asseribus, cujus etiam pes ex iisdem constat« (vagy festett predella, vagy két kisebb szárnyasoltár egymásra van állítva). A templom második és harmadik oltárképeről: »pariter ex asseribus pictis, cum imaginibus S. Josephi et B. Virginis« (II, 6, 252, 509, III, 55). Érdekes és jellemző a megváltozott ízlésre, hogy az 1746-os canonica visitatio már ezeket a régi oltárokat nem tudja megbecsülni; a két oldaloltárról mondja: »aras ... duas laterales... ex ordinariis imaginibus erectas« (IV, 503).

A mátraszöllösi templomnak, mely 1700-ban még gazdag régi berendezéssel bírt, szintén érdekes régebbi oltárai voltak. 1715 körül írja a vizitátor a templom főoltáráról: »... est S. Elisabethae viduae, in cujus medio inter duas columnas in medio nigro colore, in summitate autem et infimitate aurichalco picta est imago S. Elis. vid. cum 7 mysteris operum miserecordiae picta, in lista decenter nigro colore et aurichalco incolorata, in summitate inter concavitatem sunt certi(cj)rady picta, infra concavitatem unus cherubinus«. Kétségtelenül itt egy barokk oltárt ír le a XVII. sz. második felében fellépő fekete-arany színezetben; emellett mégis az ikonográfia és a 7 külön jelenet felsorolása engem arra a gondolatra vezetett, hogy itt is egy átépített középkori oltárról van szó. A templom második oltára (Immaculata) formái és ikonográfiai leírása szerint eredeti XVII. sz.-i retabulum volt. A harmadik (Szt. Miklós) oltárról írják: »... veteri et simplici opere et colore picta, in lista tamen nova viridi colore incolorata«. Itt tehát már megint a középkori festményt primitívnek, lokálkoloritjét egyszerűnek, tarkának érzik. A templom *klénódiumai* között is említ érdekes tárgyakat; így egy *ezüstös pacificale-ről* »... sub cujus crucifixi dextra statuola B. Virginis, sub sinistra ... Joannis Evangelistae; sunt quoque Evangelistarum



3. Szarvasgede, régi főoltár. 1—4: Passio Christi

signa quatuor. In summitate crucis signum aquilae azaz, Szt. János jelképe áll fent, a három sinoptikusé pedig lent (az egészet l. II, 239, III, 45).

Pestmegyei canonica visitációkban három helyen említik *evangélikus templomban az oltárképet*. Így 1700 után Acsán: »elegans parvum altare ex asseribus exstructum, in medio imago Xi Xfixi et Magdalenae amplectentis pedes crucifixi... et... S. Virg. Maria dolorosa et S. Johannes adstantes dein 2 columnulae albo et aureo colore alysqe coloribus pictae. Ad alas altaris a dextris nativitas, a sinistris Resurrectio D. ni. desuper misterium S. Spiritus super Apostolos descendentis...« (1700 után, 1715 előtt, 1721-ben, II, 77, 151, 430). Acsán a XVIII. sz. első felében 2 templom volt. A régi rk. templom kint állt »deserta« (II, 79); 1700 után már ezenkívül egy evangélikus fa-templom létezett; ebben állt a fent leírt középkori szárnyasoltár, mely ikonográfiailag nem is bántotta az evangélikus híveket. Lehet, hogy régebbi időkben ez volt a rk. régi templom oltára.

De újonnan felépített evangélikus oltárról is esik szó. 1721-ben Acsa mellett, Gatján van az evangélikus fa-templomban »...altare neo erectum in medio ejus imago Mystery Coenae D. ni cum 12 apostolis depicta, a latere imagines S.S. Petri et Pauli apostolorum ex assere excissas, inverso tamen ordine, quia Paulum a Dextris collocarunt. Super capita horum duae ciratae inauratae, desuper imago Crucifixi picta, in summitate Resurrectio D. ni, a latere 4 figurae Angelorum, et duae ciratae inauratae« (II, 431). Ez a nagyon érdekes részletes leírás tehát 1—1 faszobor között egy középső képet említ, az oltár felső 2 emeletén megint 1—1 képet, a legfelsőbb két oldalán két-két angyalt barokk ornámenttel kerítve. Érdekes, hogy a katolikus vizitálónak feltűnik, hogy nem Szt. Péter áll az evangéliumoldalon, ahol rk. ikonográfia szerint kellene állnia.

1721-ben leírják az aszódi evangélikus oltár képét: »in medio imago picta in tela resurrectionis Domini... inter duas columnas coloratas, poenes has sunt duae ciratae inauratae, desuper imago Patris Dei cum S. Spiritu sub Specie columbae, a latere duae figurae Angelorum exsculptae...« (II, 433 és 442). Itt új evangélikus barokkoltárról van szó.

Végre a cseméri evangélikus templomról 1721-ben azt jelentik, hogy kőmenzája van (II, 436); ez azért

érdekes, mert ugyanakkor r. katolikus templomokban az új oltárokat sokszor fa-menzával látják el. A református úrasztal pedig rendszerint fából van.

Régi középkori predellának biztos említését nem találtam, de antependiumokat nagyon sokszor említettek. Hogy ezek között volt-e középkori is, azt, sajnos, a leírásból nem tudom megállapítani. Biztos, hogy a XVIII. században majdnem minden kisebb templomnak is volt egy vagy kettő; egyet a XVIII. sz. közepéből magam még láttam Cereden (festett, Nep. Szt. János képével). A váci székesegyháznak 1719-ben volt nyolc darab antependiuma (II, 427). Itt csak röviden felsorolom a kifejezéseket, melyekkel az antependiumokat leírják. »ex assere« — »super telum picta« — »ex materia serica diversi coloris« — »super telum impressum« — »ex assere cum imaginibus pictis«. Ennyiféle kifejezéssel találkozom; mindenesetre érdekesek a különböző technikák szempontjából.

Végre még egy pár *építészetre* vonatkozó adat. Három helyen elég korai újonnan épült református templom leírásával találkoztam. Az egyik a kecskeméti nagy templom; arról 1726-ban: »ecclesia Calvinistica in vicinitate Eccl. Catholicae et Conventus, ex lapidibus et tegulis coctis priori saeculo a. o. 1680 exstructa, satis ampla... cum... turri praealta... ecclesia... quidem haec nunquam fuit Catholica, sed ab ipsis accatholicis ex fundamentis erecta...« (III, 415). — Az 1714-ben felépült hódmezővásárhelyi református templomról írják 1721-ben: »...per acatholicos aedificetur... turris exstat egregiae structurae ac altitudinis...« (II, 450). — 1718-ban esik szó a gyóni református templomról: »...locum ecclesiam habet ejusdem (calv.) confessionis antiquam, ex lapidibus quidem exstructa, sed valde exiguum...« (III, 245).

Egyebek között ezeket az adatokat találtam a váci canonica visitációk régebbi köteteiben. Természetesen, a vizitátor egyéniségétől és szerencsés adott körülményektől függ, ha másutt is ennyit találunk. Kétségtelen, hogy e kor jegyzőkönyveit érdemes átkutatni, mert az újabb kor első rendszeres összeírásainak és sok középkori műtárgynak utolsó említését találhatjuk meg bennük.

BARANYAI BÉLÁNÉ

250 éve, 1704 koratavasán jelent meg Rákóczi Manifestuma, a »Recrudescent«, hirdette az egész világnak, hogy »kiújultak a dicső magyar nemzet régi sebei«, és hogy egy sokszor letiport nép megint kész életét és szabadságát fegyverrel megvédeni. A Recrudescent szerzője, Ráday Pál, Rákóczi legbizalmasabb munkatársa; diplomata és író. A szabadságharc belső műhelyének, a titkos kancelláriának ő a lelke, a diplomácia szálai az ő kezében futnak össze.

Itt, a fejedelem udvarában találkozunk Mányoki Ádámmal 1707-ben. Bizonyára nem túlozunk, ha azt állítjuk, hogy itt, a közös lelkesedésből és küzdelemből fakadt az a barátság, mely Rákóczi festőjét és diplomatáját egész életükre összekapcsolta. A Ráday-levéltárban őrzött 10 levél, amit a művész Ráday Pálhoz írt, minden barokk cikornyája mellett is azt bizonyítja, hogy a két ember között mély barátság volt.

Bizonyítja a levelezés azt is, hogy Mányoki Ádám, a XVIII. század legnagyobb magyar festője, nem lett otthonra saját hazájában. Hogy egy életen át hiába sóvárgott otthon, család, föld, békesség, haza után — neki mindebből nem jutott, csak a száműzetés, idegen kenyér, szegénység és mellőztetés.

Mányoki Ádámot külföldön, Hollandiában érte a szabadságharc bukásának híre. Rákóczi tanulmányútra küldte oda, de végzett ott egyéb teendőket is, mégpedig valószínűleg diplomáciaiakat, az erdélyi fejedelemség biztosítása körül.¹ A bukás mind Mányoki, mind Ráday életének döntő fordulata. Lengyelországban vetek búcsút a fejedelemtől: Mányoki a különféle európai udvarokat járta: Varsót, Drezdát, Berlint — Ráday Pál pedig, miután édesapja lengyel földön meghalt, hazajött és itthon gazdálkodott. Puritán egyszerűségben és igen szerényen élt. Tíz esztendő telik el így. Itthon Ráday súlyos küzdelmeket folytat a diétán a vallásszabadságért, bár ezzel az udvar szemében gyanússá teszi magát,² Mányoki pedig ezalatt a külföldi, csillogó udvari életben kóstolja meg a mellőzöttség keserűségét és kiábrándulását.

1720 után a Mányoki család úgy látja, hogy elérkezett az idő régi családi birtokaik visszaszerzésére. Mányokit öccse, Sámuel, a tótfalusi prédikátor értesíti erről, és rábeszéli, hogy a nemességük alkalmával kapott donatiókat követeljék vissza. A szász királytól szabadságot kér tehát, amit meg is kap, azzal a feltétellel, hogy megfesti Bécsben a császári családot; 1723-ban meg is teszi. Örült is, — mint életrajzírója mondja — hogy ilykép közvetlen kapcsolatba kerül a bécsi udvarral, különösen most, mikor a régi donatiók visszaszerzése foglalkoztatja.

Mindazonáltal Bécsből nem jött rögtön Magyarországra, hanem előbb megegyeztet Drezdába ment, nyilván szabadsága végleges elintézése céljából.³ Drezdában egyebek közt Ráday Pál borainak eladásáról is intézkedett főúri ismerősei körében, mint ez 1724 febr. 18-i Drezdában kelt leveléből kiderül. Érezhető ebből a levélből az is, hogy a kapcsolatot előzőleg is fenntartották, talán találkoztak is Mányoki bécsi megbízatása idején.

Mányoki Ádám tehát most már csak egyet akar: hazatérni. 1724 ápr. 14-i levelében már arról is ír Rádaynak, hogy megnősül. Bátyja ajánl neki egy özvegyasszonyt feleségül és ebben az ügyben Ráday Pál segítségét kéri. 1724-ben végre hosszú vándorlásai után hazatért és hozzálátott, hogy családjá régi birtokait visszaszerezze. Mint a császári család megfestője, igazán jó összeköttetésekkel rendelkezett, mégis lassan haladt előre az ügy. Pedig ő nagyon bízott benne, hogy sikerül

végre itthon gyökeret vernie. Levelei bizakodó hangúak még négyévi küzdelem után is. Ráday Pált rendre értesíti ügyének előmeneteléről. »Barátjának és patrónusának« — ahogy egy franciául írt levelében nevezi — a legapróbb részletekről is beszámol. Annál is inkább, mert közös ügyes-bajos dolgaik is vannak: miközben Mányoki a saját dolgában jár, nem mulasztja el Ráday Pált értesíteni, hogy felesége családi örökségének ügye hogyan áll. Három ilyen »Kajali jószág«-gal foglalkozó levele is van.⁴

Ráday Pál, mint befolyásos patrónus, barátjának ebben a döntő fontosságú dolgában nem léphetett fel. Neve a hivatalos körökben mindig a kuruc időkre emlékeztette, mint a protestantizmus képviselőjét pedig gyűlölték. Ennek ellenére Mányoki nem valami barokk frázisként nevezi őt patrónusának. Ráday Pál tudása, szaktekintélye ugyanis felért egy befolyásos ember pártfogásával, mások is kérték támogatását.⁵ Magyarországi ügyekben mindenünne hozzáfordultak tanácsért, még Béli Mátyás is, aki »Notitia«-ját neki küldi el, hogy az egyes városok és várak történetét kiegészítse.⁶ Így érthető Mányoki levele: Erdődy György gr., a magyar Kamara elnöke, aki úgy látszik, jóakarója volt és akinek arcképéért nem is fogadott el pénzt, megígérte neki, hogy valami birtokhoz juttatja. Mányoki ekkor már régen nem kapott fizetést a drezdai udvartól, tehát nagy szűksége volt a pénzre. Erdődy valamilyen fiskalitást akart számára szerezni, a nádorral egyetértésben, vagyis olyan birtokot, mely a kincstárra szállt vissza magszakadás, vagy egyéb címen. Úgy látszik, az ügyet titokban kellett tartani, mert ezt nagyon a művész lelkére kötötte. Mégis, mikor megtudta, hogy Ráday annak »speciális jóakaró patrónusa«, akkor azt tanácsolta, hogy neki mondja el, sőt kérjen tőle felvilágosítást arra nézve, milyen fiskalitások vannak az említett Győr, Pozsony és Pest megyékben.

Ebben az időben tehát Mányoki Ádám már nem anynyira a régi családi birtok visszaszerzése után jár, — ami úgy látszik, reménytelen volt — hanem valami új adományt szeretne pártfogói révén szerezni. Egy talpalatnyi földet, ahol lábát megvetheti. Mint látjuk, esetjét is ennek a célnak a szolgálatába állítja. Ez lesz egész magyarországi tartózkodásának végcélja, és ebben segíti őt Ráday Pál. Az 1728 április—májusi levelekből világos az egész történet: Ráday megadta a kért információt Mányokinak, aki megköszönte és jelezte, hogy a felsorolt lehetőségek közül választ majd. Az adományhoz, amit végül is 1730-ban kapott, Ráday Pál segítette hozzá: a kapott föld a Ráday-birtok közvetlen tőzomszédságában van. Sőt mikor Mányoki végre megkapja nádori adományként a nógrádmegyei Pöstény és Fogacs pusztákat, a szomszédos falvakat Ráday Pál ugyanekkor Darvas Pál és saját fia, Gedeon részére szerzi meg.⁷ Együtt is iktatják be őket az új birtokba.⁸ De az egész eljárásnak, »a statutio«-nak, történetét is Ráday bizalmas emberének, Fatavits Ferencnek⁹ Rádayhoz írt beszámolójából tudjuk.¹⁰ Ez a levél adja magyarázatát annak is, hogy miért mondott csődöt Mányoki Ádámnak ez az utolsó próbálkozása is, hogy Magyarországon megélhessen.¹¹

Mikor nem sokkal ezután Mányoki reményvesztetten visszatárazik külföldre, Ráday Pál viszi tovább az adomány ügyét, és rendszeresen informálja Mányoki Sámuel, a tótfalusi prédikátort. De egyre több nehézség merül fel: a kontradiktorkor mellett más baj is van, amint azt Mányoki Sámuel Rádayhoz írt leveléből látjuk:

»Mivel a mostani kéznél aligha lehet másképp a jószág, hanem zálogban, pénz nélkül ahhoz nem fogunk juthatni. Melyhez képest azt kérдем már az Urtul: melyik örökség az? Pöstény-é? avagy Fogats? Kinél és mennyiben lehet zálogban?» Ráday ad tanácsot neki a »procurator-fogadásról» is.¹² Mányoki Ádám már Berlinben van, amikor még mindig arra kéri barátját, informálja azonnal, ha valami történik Pöstény és Fogacs dolgában. De nem történt semmi...

Ráday Pál megtette barátja ügyéért, amit tehetett, de a főbajon, a pénziányon ő sem segíthetett. Annál kevésbé, mert magaiszüksöken élt. Legfőbb jövedelemforrása a bor volt, amit külföldön adatott el. Mányoki Ádám sok szívésséget tett neki azzal, hogy a borok ügyében eljárás drezdai és berlini tartózkodása idején. Szinte minden levelében említi a boreladást és gyakran részletes elszámolást is küld.

Ezenkívül is sok baráti szolgálatot vállalt magára, hogy viszonzza Ráday Pál számos szívességét. Györben szolgálóleányokat és hajdúkat keres Rádayéknak, külföldi újságokat, »nouvellákat» rendel meg, még ruhát is csináltat Pozsonyban, valószínűleg a fiatal Ráday Gedeon számára, aki ezidő tájt ott tanul. Gyakran meg is látogatja, hogy eleget tegyen Ráday Pálné anyai óhajlásának, akinek úgy látszik, örömet szerez, ha a művész a 15 éves fiúval foglalkozik.

Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy Mányoki megfestette a Ráday-családot is. Hogy ez mikor történt, azt nem tudjuk bizonyosan, valószínűleg 1726 körül. Bizonyára sokat járt hozzájuk, Ludányba, Pécelre, amint a porosz udvari prédikátor, Jablonski is Pécelre címezi neki 1730 július 8-i levelét. A képek azonban — amint az életkorból kiderül — egyik korábbi vendégeskedése emlékét őrzik.¹³

A levelekből érdekes adatokat kapunk Mányoki Ádám néhány ismeretlen képre vonatkozólag is. Utolsó levelében is ír egy képről, amit egy Baros János nevű papnak küldött el. Hogy a kép mit ábrázolt, nem tudjuk, de Mányoki művészi önértéke jellemző, mennyire felháborodik, mikor a pap egy statutióért a kép mellé még nagy összeg pénzt is kívánt és »a neki küldött kép iránt még a legkisebb reflexiót sem tett, mely kép legalább szint annyit ért, ha többet nem, a' miként a statutió...» 1728 áprilisában festi meg a magyar Kamara elnökének, Erdődy Györgynek arcképét, Koller (valószínűleg Ferenc Xavér udvari tanácsos) uramét és feleségét pedig 1730 őszén, Bécsben.¹⁴ Ugyanakkor említ néhány más arcképet is. Ezekről csak annyit tudunk, — ami egyébként Koller képeire is vonatkozik — hogy nem fizették ki idejében. »Mivel azon személyek a költség után várakozni kénytelenítettek, consequenter nekem is patientálnom kellett... Reménlem mind azon által, hogy még ez héten contentáltatom mind egy, s mind pedig a más részről,» — írja az ilyesmire hozzászólt ember rezignációjával.

Pedig ezeknek a képeknek az ára igen nagy szüksége volt Mányoki Ádámnak. Hosszú és szomorú útra gyűjtötte a pénzt. Belefáradt a reménytelen közdelembe, belátta, hogy itthon nincsen számára kenyér, elhatározta, hogy újra itthagynja Magyarországot és 1730 őszén már passzus-ügyben jár. Még akkor nem tudta, hogy örökre távozik hazájából.

Nem egyedül indul útnak: vele megy Ráday Pál fia, Gedeon is, és ez újabb bizonyítéka barátságuknak.¹⁵ Ráday Gedeon tanulni megy Berlinbe, egykor ő lesz a magyar irodalmi élet egyik fő irányítója. Most 18 éves, jókedvű levélben számol be anyjának az útról, melyre 1731 május 19-én indultak el Bécsből.¹⁶ Mikor Berlinbe érve mindketten írnak Ráday Pálnak, Mányoki újra reménytelen birtok-ügye iránt érdeklődik. Utolsó levelében, mely a legszebb és legjellemzőbb az összes között, így ír: »A pör folyásnak dolgát látom most magam is, hogy annak a' vége még igen távol és messze vagyon. Az écsém személye mint praedicator a Királyi Táblánál a' mint maga az Úr jól tudgya, igen odiosus leszen, és csak azért is difficultálni és késleltetni fogják a dolgot.«

Szomorú lemondás csendül ki ezekből a sorokból. Akihez írta, Ráday Pál, egy év múlva, május 20-án már halott. Az ország nehéz időket élt át, és Mányoki látja, hogy otthon nem élhet meg. A pénz szükségén van mindenütt, megrendeléseket nem várhat sehonnan. A XVIII. sz. elejei Magyarország nem tudott Mányoki Ádámnak kenyeret adni. Pedig ő vágyakozik hazafelé, jönné örömet. De itt kitör belőle a keserűség: »...vagyon igen nagy kedvem s szándékom Magyar Országban vissza térnem, de mire mennek? A bizonyítalanra senki sem javalhat...» Mikor ezek után Telegi László és Ráday Eszter házasságához gratulál, akkor éppen azokról az örömről szól, amit az élet őtöle megtagadott: a nyugalomról, a békés családi életéről, az utódokról.

Neki, a művésznek mindebből semmi sem jutott. Levelében úgy áll előttünk Mányoki Ádám, mint melegsívű, hazáját szerető, örökké hazavágyó száműzött. És így értjük meg életének hármias tragédiáját is: magyarnak, protestánsnak és művésznek született, egy olyan korban, amikor magyarnak lenni mellőzést, protestánsnak üldözetest, művésznek lenni pedig koldusbotot jelentett.¹⁷

ZSINDELY ENDRE

JEGYZETEK A BEVEZETÉSHEZ

¹ Lázár Béla *Mányoki Ádám élete és művészete*. Bp. 1933. 16.

² Ráday Pál önéletrajza. Négyesi László: Rádai Ráday Pál munkái, Bp. 1889. 181. l.

³ Téved Lázár, hogy Mányoki Bécsből, »mihelyt megbízásának eleget tett«, rögtön Magyarországra jött (i. m. 50. l.); visszatérve Drezdába, onnan két levelet is írt Rádaynak, 1724 tavaszán.

⁴ Bővebben ld. a leveleknél.

⁵ I. d. a Ráday-It. A II. alatti »Egyházi és iskolai aktákat«.

⁶ Ráday-It. A I. c 5100.

⁷ Pálffy Miklós nádor donációs levele Darvas Pálnak és Ráday Gedeonnak. 1729, okt. 14. (Ráday-It. A I. i, 3018).

⁸ A Ráday-család birtokainak elenchusában a következő feljegyzés olvasható: »1730 Julii 3 a S. z. Benedeki Convent tanulevele arról, hogy Mányoki Ádám és Sámuel, nem különben Gocset Károlyi Erzsébet, Bárczay József özvegye, Nógrád vármegyebeli egész Pöstény és Fogats pusztákat palatinalis donatioval meg szerezvén, azokba statuáltattak is«. Maga a tanúlevél elveszett. — Nagy Iván azt írja, hogy Mányoki »részint új adomány, részint a Tassy és Fogacs család magvaszakadta címén az egész Pöstény és Fogacs pusztákba« iktattatott be. (*Magyarország családai, Pest, 1860. VII. 286. l.*) Az új adomány »azt jelentené, hogy Mányokiék birtokolták a földet és csak a régi, elveszett nemeslevél helyébe kaptak újat«. Hogy azonban nem birtokolták, az alább idézett levélből tudjuk. Mányokiéknek Pöstényre és Fogacsra vonatkozó öröklési jogára sem találtam adatokat. (Pöstényt sokszor »Pöstény«-nek írják.)

⁹ Fatavits Ferenc Ráday Pál birtokain valami bonorum director-féle szerepet töltött be. Pozsonyban együtt lakott a fiatal Ráday Gedeonnal, mint annak tutora.

¹⁰ Lázár Béla idézett könyve nem mond semmit Ráday Pálnak Mányoki Ádám életében játszott nagy szerepéről, csak azt említi, hogy Mányoki hazatérésekor azokhoz a családokhoz fordult, akiket a Rákóczi-korból ismert, így — többek közt — a Rádayakhoz, akiket elsőnek festett meg.

¹¹ Az új birtokos beiktatásának, ami a helyszínen történt, a régi magyar jog szerint ellene mondhatott bárki, aki saját jogára hivatkozott, és ezzel kezdődött meg a per. A contradictio Mányokiék statutioja ellen — mint Fatalics színes leírásából és panaszából látjuk — igen heves lehetett. »Meg nyervén azért Kántor uramat és a conventualis vasárnap el érkezvén, hétfőn Fogatson és Detskén, kedden pedig Pöstényben végeztük dolgunkat, holott mindenütt elég aprólékos contradictorok lévén, semmit, vagy igen keveset késtünk. A két első békességgel, de Pöstényt nagy békétlenséggel és szerencsétlenséggel vittük végbe, mert mind a férfiak lóháton és gyalogol, mind az asszonyságok minnyájan kitsinytül fogva nagyrig reánk támadván két tsapatban és még bé sem mehetvén utunkat egész sereggel el álván, minémű nagy injuriát, törvénytelenéset és betstelenéset tettenek rajtunk, nem vagyok elégséges az leírásra, hanem mind Mányoki ur leg közelebb valamelly részről, mind pedig leg inkább magam ennek utána szóval bőven meg beszélhetem az Urnak és alázatosan declarálom is minden circumstantiáit. Elég azt most meg írnom, hogy kivált ellenem az Ur

részről annyira felháborodtanak, hogy bár ne mennek közből akár mikor is ez után pusztá kézzel. Jó, hogy most is a többi között énnekem valami szerentsétség nem jutott. Tudom, az ű is, ha meg fogja érteni, el nem szenvedni könnyen az inferált injuriát nékiek. De a conventualis papnak hiti tartya, hogy a' mint solenniter protestált az egész convocatusok és citatusok előtt, úgy referálni a n. conventben, panaszt fognak tenni ellenek palatinus ur ő excellentiája előtt először, az után ha szükséges, másutt is. Melly akár melly két részről ha rámára huzattatnak nem tudom hogy stallhatnak hírtelenségekben. Mégis ugyan tsak abban dítsekdedhetünk, hogy a két ízbeli harc után is miénk lett a triumphus és övék szegénvallás. (Ráday lt. A I. k. Pöstényre vonatkozó iratok, 1730 júl. 5.)

¹² Ráday-lt. A I. c. 4204.

¹³ A képeket most restaurálják. A munka érdekes eredményekkel biztat.

¹⁴ Bővebben ld. a leveleknél.

¹⁵ Mányoki Ádámnak Ráday Pállal való kapcsolata mennyire kevésbé ismert még ma is, arra példa az Irodalomtörténeti Közlemények LVII. évf. (1953) 271. oldalán olvasható cikk: „... Már akkor a frankfurti útra folyt a készülődés. Ráday Pálnak az udvarnál is nagy tekintélye volt, az engedélyt és útlevelet megszerezni nem volt nehéz. Most már inkább csak arról volt szó, hogy a 17 éves, félig még gyermekifjú mellé kellene kísértő adni, aki vele marad, neveli és irányítja, ellenőrzi őt, levelekben gondosan beszámol a szülőnek a fiú haladásáról. Az említett doktori értekezés tudja is az így kiválasztott ember nevét, egy bizonyos Mányokiét, akinek azonban „nem maradt fenn jelentése”. (Vass M.: *Ráday Gedeon élete és munkássága*, Pest, 1932, 7. l.) Lehetne ez Mányoki Sámuelnek, a tótfalusi ref. papnak fia, Márton. De valószínűbbnek látom azt a föltevésemet, hogy Ráday nem keresett embert... ellenben utitárs kellett a Bécsen át most először külföldre készülő fiúnak. Talán nem merész az a gondolatom, hogy ezt az utitársat Ráday a Németországba éppen visszakészülő Mányoki Ádámban találta meg. A híres drezdai udvari festő Ráday Pálnak régi ismerőse lehetett, aligha Rákóczi táborából, mint Lázár Béla gondolja. Mikor Mányoki még a fejedelem udvari festője volt (1707–1708), s a fejedelmet elsőízben festette, Ráday Lengyel-, ill. Svédországban járt diplomáciai küldetésben, s közben csak a trencsényi útközvetben vett részt, ahol Mányoki aligha volt jelen (Gálos Rezső: *Levélári adatok Ráday Gedeon diákkorából*). — Kiigazításra szorulnak a cikk következő adatai: hogy Mányoki Ádám volt Ráday Gedeon utitársa, az nemcsak valószínű, de tény is, amint alább közölt levelei mutatják. Mányoki Ádám és Ráday Gedeon pedig nem Frankfurtba mentek, hanem Boroszlón át Berlinbe, ahol Ráday Gedeon 1732 elejéig tanult, és csak akkor ment át a frankfurti egyetemre. Az útlevel megszerzése Bécsben igenis nehéz volt, Rádayt nem ismerték, sőt a hivatalos közegek komiszkodása is kísérte a dolgot. Ennek legjobb illusztrációja Mányoki 1730. okt. 25-i levele. Ami pedig Ráday Pál és Mányoki ismeretségét illeti: Ráday — eltekintve 1707 őszen történő varsói küldetésétől, — az 1707–1708. években itthon volt, amint azt önéletrajza is bizonyítja. A találkozás tehát egész biztosan megtörtént Rákóczi környezetében. Minderre ld. *Ráday Pál iratai* c. sajtó alatt levő akadémiai kiadványt.

¹⁶ Ráday-lt. A I. c. Ráday Gedeon levele 1731. máj. 9. Ráday Gedeon nem Frankfurtból »kirándul« tehát Boroszlóba, amint az előbb említett cikk egy másik helyén olvasható, hanem Berlin felé menet száll meg ott Mányokival együtt. A félreértés onnan származik, hogy a cikk szerint már 1730 őszen elindultak külföldre.

¹⁷ Mányoki Ádám leveleinek jelzete: Ráday lt. A I. c. 4195–4203, A I. c. 4222. Az 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9. sz. leveleket jegyzetelés nélkül leközölte Bottyán János a *Református Egyház* c. folyóirat 1942. évf. 7. számában.

LEVELEK

1.

1724 február 18, Drezda

[Borítékon címzés:] Monsieur! Monsieur Paul de Ráday présente-ment à Losoncz. Par Vienne, Presbourg, Rudnyó, Neusoll.

Hátlapján Mányoki piros viaszba nyomott gyűrűs pecsétje. Fölötte Ráday feljegyzése: Mányoki uramé Saxoniából 1724.

Hochwohlgebohrner Herr.

Hochzu Ehrender Herr, Besonderer Hoher Gönner!

Ewer Hochwohlgebohrnen geehrtes Schreiben habe ich noch in Prage¹ wohl erhalten und habe gleich bey meiner Ankunfft mich Ihrer Weine halben angelegen sein lassen, selbige zu verhandeln, wie ich den Einen gefunden als den General Baron von Kyau, welcher mich versichert, dass er solche Weine durch seinen Herrn Bruder, der bey den Cardinal von Sachsen Zeits ist,² wollte kauffen lassen, habe auch dieser halb die Adresse gegeben, wo die Weine zu bekommen sein, bis dato habe hievon weiter keine Nachricht, ob er sie habe kauffen lassen, oder nicht.

Die beeden jungen Herren Graffen Teleki auss Siebenbürgen,³ welche ich bey meiner Ankunfft alhier gefunden, da Sie gehört, dass ich mit Sie zu correspondiren die Ehre habe, haben mich ersucht, dass wenn ich an Ewer Hochwohlgebohrnen schriebe, ihren Brieff an Sie mitt einschliessen möchte, welches ich mit besonderen plaisir gethan, weil sie ohne dem die Ehre haben Sie zu kennen; sie haben sich resolvirt ein Zeitlang alhier zu verbleiben, umb allerhandt adeliche Exercitien zu erlernen, damit Ihnen aber nicht so gar viel darauff möchte gehen, haben sie sich entschlossen, bey Seiner Königlichen Majestet von Pohlen⁴ als Edel Knaben sich in Diensten zu begeben, ob zwar anfanglich ihnen gesagt wurde, dass es nicht sein könnte, weil Ihr Majestet noch bis dato keine Graffen zum Pagen gehabt, Sie haben sich aber gleich darauff resolvirt und gesagt: sie wollen die Ersten sein, und würde ihnen eine Gnade sein, wan sie Ihr Majestet dienen möchten; darauff haben Ihr Majestet sie in hohen Gnaden angenommen und führen sich gantz still und wohl auff; sie sind embsig und fleissig in Erlernung ihrer Exercitien; wen sie um ein paar Jahr gedienet haben, werden sie von Ihr Majestet ein honorablen Character erhalten, welches zu seiner Zeit in Hungarn oder in Siebenbürgen ihnen schon zustatten kommen wird. Ich habe dieses Ewer Hochwohlgebohrnen nur vor mich melden wollen. Ich weiss nicht ob sie hievon etwass schreiben werden, solten sie es aber nicht thun, so bitte dienstlich dieses nur bey sich zu behalten, den vielleicht möchten sie es nicht haben wollen, dass es jemand wissen sollte. Wan Ewer Hochwohlgebohrnen an denen Herren Graffen wieder zu schreiben belieben, so bitte nur recta an mich zu adressiren, der ich übrighs mitt allen ergebenen Respect jederzeit verharre.

Ewer Hochwohlgebohrnen, meines hochzuehrenden Herrn und hohen Gönners

Dresden, den 18 Febr. 1724.

gantz gehorsambster Diener
A. de Mányoki m. p.

2.

1724 április 14, Drezda

[Borítékon címzés:] Monsieur Monsieur Paul de Rada mon très honoré ami, très humblement, à Losoncz.

Hátlapján Mányoki piros viaszba nyomott gyűrűs pecsétje. Fölötte Ráday feljegyzése: Mányoki levele Drezdából — 1724 —

Hochwohlgebohrner Herr,

Hochzu Ehrender Herr, Wertgeschätzter besonderer Hoher Gönner!

Ewer Hochwohlgebohrnen werden Zweifels ohne mein am 2-ten Febr. abgelassenes Schreiben nebst denen einschliessen derer Herren Graffen Teleki nunmehr richtig erhalten haben. Bemeldete Herren Graffen haben mich seitdem dieserwegen zum öftern gefragt, ob noch keine Antwort eingelauffen, weil aber bis daher keines erhalten, so nehme aber mahl die Freyheit Ewer Hochwohlgebohrnen durch dieses wieder auff zu warten, umb zu erkundigen, ob etwan die Briefe verloren gegangen? Anbey in Sonderheit dero Patrocinium gehorsambst auss zu bitten, weil ich versichert bin, dass dieselben mir hierin vieles beytragen können und zwar in dieser Sache. Nehmlich da mir mein Bruder eine gewisse Wittbe, als die Frau Vattain¹ zu heyrathen vorgeschlagen, weshalb wie mein Bruder gemeldet, an Ewer Hochwohlgebohrnen dieser halb bereits geschrieben und dero gütige Vor Sprache mir in dieser Sache zu favorisiren dienstlich ausgethoben und vielleicht von allen ausführlichen Bericht erstattet. Ich habe also gleichfalls das besondere Vertrauen, (nächst Gott) zu Ewer Hochwohlgebohrnen, weil ich weiss und von dero selben schon vorlängst

gegen mir hängenden und zum öftern gespürten besondern Affection genug versichert bin, dass Sie mir, worinnen meine Glückseligkeit (menschlicher Weise su reden) bestehet, auff alle Wege soviel möglich sekundiren und gütigst zu assistiren mir nicht entsagen werden, sondern viel mehr meine billige Suchen Statt geben, wodurch Sie, nächst Gott mich in dem Stande setzen, meine Erkänlichkeit umb soviel reeller bezeugen zu können, der ich mitt besonderer Hochachtung Zeit Lebens bin und verbleibe

Hochwohlgebohrner Herr, meines hochzuehrenden Herrn und wertgeschätzten Hohen Gönners

Dresden den 14. April 1724.

gantz gehorsambster Diener
A. de Mányoki ppr.

3.

1728 január 29, Pozsony

[Boríték elveszett]

Monsieur, et tres honoré Ami et Patron.

Pendent mes se jours à Raab¹ je me donner la paine et faites tout mon possible touchant la personne d'ont Madame m'a donnée la commission pour engager pour la Freule sa fille pour entrer en service chez elle, mais la personne en question ne s'y trouvas pas a Raab, qv'a la fin, l'orsque j'ay voulu partir de la. Enfin je l'ay fait venir pour y parler, mais puis qu'elle est déjà bien agée, elle n'a pas put donner la dessus un resolu ion finale, disant qu'elle parlera auparavant avec ses parents, et alors elle donneroit ces dernieres resolutions a Monsieur St. George, ministre de notre église a Raab,² qu'il auras la bonté de donner avis de cette affaire la. Je m'en seroit donner plutost l'honneur de vous en donner les nouvelles de cette affaires la, mais n'ayant pas moi meme auqu'un resolution je esté contrainte d'attendre comme je les ay déjà marqvé. Je parléz aussi a Monsieur St. George touchant qu'elque hajduques, que Monsieur le souhaitoit pour avoir en services. Il dit qu'il y avoit estoit deux, d'ont il a d'abord écrit a Monsieur: mais n'ayant pas reçu auqu'une resolution la dessus, l'un ce fait Huszár, mais l'autre est encore a Ráb, et si Monsieur le souhaite encore, on les peut envoyer tout ausitost, et on espere qu'on y trouvera encor d'avantage avec le tems. Touchant Monsieur Gedeon,³ jusq'a present je n'ay pas eu l'occasion d'aller a Edenbourg, puis qu'il n'est, que 3. jours que je suis arriver ici a Presbourg et peut etre que Monsieur a déjà reçu quelque nouvelle pour y pouvoire placer la, en attendant je la supplie tres humblement d'avoir la bonté de m'en donner avis au plutost, je ne manquera pas de m'en aquiter de mes devoirs, aux plus exactement qu'il m'en sera possible. J'espere que Monsieur aura parlez touchant mois, avec Monsieur le Directeur d'ont je vous supplie Monsieur de m'en donner qu'elque avis a même tems. En attendent j'ay l'honneur d'etre avec bien du respect.

Monsieur et tres honoré Ami et Patron

Pressbourg le 29. Januari 1729

Votre tres humble et tres obeisant serviteur
A. de Mányoky ppr.

4.

1728 április 15, Pozsony

[Borítékon címzés:] A Monsieur, Monsieur Paul de Rada, etc. tres humblement. A Losonez. Sar Rudnó, Neusol, 4 X.

Hátlapján Mányoki piros viaszba nyomott gyűrűs pecsétje. Fölötte Ráday feljegyzése: Mányoki Uramé in apr. 1728. az Kajali statutio iránt.

Tekintetes Ur!

Nekem nagy Jó Uramnak kegyelmednek ajánlom alázatos szolgálatomat.

Die 28 Martij Losonczon datált levelét az Urunk nagy beöcsü-
lettel vettem, és annak continentiája szerint a donatiot a statutioval
együtt die 13 praesentis kivettük Puskás urammal,¹ a donatiot pedig
mivel ő kegyelme szegény állapotját a secretarius által a palatinusnak²

remonstráltatta, tehát azt gratis adták ő kegyelmének, és azonnal
mingyárt ki ment magát statudáltatni, hogy peng fogatkozása ne
lenne, tehát 38 florenos adtam ő kegyelmének. Azonban arra kért,
hogy az urnak meg írám s tudakoznám a statutio iránt,³ ha ki vegye
e azt most a captalanbul, az az a párdát, avagy ha elég ideje leszen
é még, annak utannis. Etc. A magamét még ki nem vettem, de ugy
gondolom, hogy ő excellentiája azzal mindenkor fog gratificálni,
a datumot peng hátráb, avagy későbbre tehetni. Etc. Ha Isten engedi
holnap napon Bécsbe fordulok, az holott az Ur parancsolatját az
nouvellák⁴ iránt, jó szível végbe viszem: Az házak, avagy quártélyok
nincsenek még conscribálva, annak idején peng a mit az Ur a maga
háza iránt redm bizott, el nem mulatom, továbbis parancsollyon az
Ur, én mindenkor kész leszek minden tülem kitelhető dolgokat végben
vinni. Ezzel recommendálom magamat az Ur gratiájában és vagyok
és maradok minden respectussal.

Tekintetes Ur,
nekem nagy jó Uramnak

alázatos szolgálja
Mányoki Ádám ppr

Az el mult innepekben Réten⁵ voltam az urfival,⁶ a tekintetes
asszon parancsolattya szerint gyakorta láttuk egymást, az asszonnak
és az egész uri familiának alázatosan recommendálom magama.

Posony die 15. Apr. 1728.

5.

1728 április 22, Pozsony

[Borítékon címzés:] A Monsieur, Monsieur Paul de Rada
tres humblement. Par Rudno, Neusol a Losonc. 4X.

Hátlapján Mányoki piros viaszba nyomott gyűrűs pecsétje.
Fölötte Ráday feljegyzése: Mányoki uramé in apr. 1728 a Kajali
jósádg dolgában.

Tekintetes Ur!

Nekem nagy jó Uramnak Kegeyelmednek ajánlom alázatos
szolgálatomat.

Bizonyos okok miat nem mehettem Bécsben, a mint az Urnak
emlitem volt, hanem ez hétnek utollyán föl megyek; Puskás György
uram a bátyával a pappal ndam voltanak és a mint mongya, propter
formam az is contradicált, de minthogy azzal a pénzél nem érte be
a mitt ő kegyelmének adtam volt, tehát még 20 forintot adtam ő
kegyelmének, mert a captolombeli papot, melynek minden napra egy
arany jár, nem contentálhatta, azért is a donatiot magával ide be
hozta, mellyét azon említett pénzen ki fogja váltani, és azzal az Urhoz
alá menni igyekezik.¹ A camerae praeses uram képét² e napokban
a janitor által oda küldöttem, és mint hogy ő excellentiájátul hasonló
képpen semmit nem kívántam venni, hanem csak arra kéreltem ő
excellentiáját, hogy ha a palatinus ő excellentiájával együtt valamely
fiscalitást conferálnának ő excellenciák, melyre ő excellentiája Erdődi
György uram igen nagyon ajánlotta magát, olly conditiokkal peng,
hogy három vármegyékben, tudni illik, Posony, Győr, Pest, Pilis és Solt
vármegyékben levő fiscalitásokból csak bizást kérjek föl a palatinus-
tul, és ha a Cammera az iránt difficullást tenne is, tehát csak ő ex-
cellentiájára bízam az egész dolgott. Errül peng megtiltott, hogy itten
senkinek errül ne szöllyak, hanem ha valamely confidens jó akaróm volna,
tehát azzal conferálljam ezen dolgott és mint hogy a janitor mondotta
volt ő excellentiájának hogy az ur Radai Uram énnekem specialis
jó akaró patronusom, ő excellentiája arra azt mondá, hogy ez a dolog
iránt szükséges volna az ur tanátsával élnem; s hogy az Ur a mint
itilem, vagy egy avagy mástul, könnyen ki tanulhatná minémü fis-
calitások volnának ezekben az említett vármegyékben, etc. Erre nézve
alázatosan kérem az Uratt, hogy ha az Urnak ezen dolog iránt valami
tudtára volna, ne terhelletnék errül valami keveset communicálni,
hogy azon dolgott mennél hamarabb folytathatnám. Magam is azon
leszek, hogy itten, vagy egy avagy más féle képpen ki tanulom, mivel
jól tudom, hogy errül többet mondani nem szabad ő excellentiájának.
Ezzel vagyok és maradok minden respectussal Tekintetes Ur, nekem
nagy Jó Uramnak

Posony die 22. Apr. 1728.

alázatos szolgálja
Mányoki Ádám ppr.

1728 május 16, Pozsony

[Borítékon címzés:] A Monsieur, Monsieur Paul de Rada, tres humblement. Par Ruánó, Neusol a Losoncz. 4. X.

Hátlapján Mányoki piros vizsaba nyomott gyűrűs pecsétje. Fölötte Ráday feljegyzése: Posonybul Mányoki uramé Maji 1728 a Kajali levelekről.

Tekintetes Ur!

Nékem nagy jó Uramnak ajánlom alázatos szolgálatomat

Kegyelmednek.

Minek utánna tegnap előtt Bécsből szerencsésen visza érkezvén, az Ur levelét az Urfi Gedeontul nagy becsülettel kezemhez vettem, melynek contentiája iránt, a dolmant és a nadragott valamely jó szabó által meg csináltatom: a több commissiokat is minden fogymatkozás nélkül igyekezem végben vinni: a palatinalis donatio¹ iránt való állapotot jól meg vizsgálom, és examinálom, és a mely leg jobb és hasznosabb leszén, azt fogom választani. Az Urtul dictáltatott instantiát ha nem kelletik, én azt senkivel nem közlöm, s annyival inkább senkinek kezében nem adom.

A Kajali leveleket² pedig az Ur parancsolattya szerint azon kívánt alkalmatossággal el küldöm; a posta secretarius Hesler urammal beszéltem, azt mondotta ő kegyelme, hogy a camara a novellák iránt a praenumeratiót kívánja és így ha az meg leszén, mingyárt fog írni, és így 4 hét alatt a kívánt novellákat meg küldheti, mivel most úgy is heverő novellák nincsenek, a mint mongya, arra nézve pedig az Ur resolútióját mentül hamarab el várja. Ha a diaetán valamely oly dolgok folynának a melyekről méltán volna írni, semmiképpen el nem mulatom kötelességem szerint meg jelenteni. Mostan semmi újságunk nincsen, hanem hogy igen sokan gyülekeznek a diaetara, és a mint hallom, sokkal többen lesznek, mint az el mult diaetán.³ Ezzel recommendálom magamat az Ur gratiájában, és vagyok és maradok minden respectussal. Posony die 16 (Maji) 1728.

Tekintetes Ur

Nekem nagy Jó Uramnak

alázatos, és igaz szolgálja
Mányoki Ádám ppr.

7.

1730 október 25, Bécs

[Borítékon címzés:] Monsieur, Monsieur Paul de Rada, etc. Tres humblement. Par Bude et Asszód a Péczel.

Hátlapján Mányoki piros vizsaba nyomott gyűrűs pecsétje. Fölötte Ráday feljegyzése: Mányoki uramé in Octobris 1730.

Tekintetes Ur!

Die 19 praesentis datált levelét az Urnak vettem nagy becsülettel; meg valloam magam is, hogy mindczen szándékom fölött némi nemű állapotok iránt tovább kellett mulatnom s az időt itten töltönnem, a mint magam sem gondolhattam volna, mellyről igen nagyon követem, hogy ennyi ideig várokoltattam az Urat. Mert mint hogy olyan hosszas utra a minémű a mi mostani utozdsunk,¹ költség nélkül nem igen practicabilis, tehát arra való nézve kénteleníttem egy néhány portretumokat kezdeni, melyeket is cum successu el végezvén, még is, mivel azon személyek a költség után várokolni kéntelenítettek, consequenter énnekem is patientalnom kellett, a másik rész pedig, mint Koller uram,² kült feleségüst le irtam, Posonyban ment az ipajához sétálni, és az után is kellett várokolnom, reménlem mind azon által, hogy még ez héten contentáltatom, mind egy, s mind pedig a más réstől. Azonban a passus iránt mellyet Kuntz uram in consilio Bellico per instantiam kívánt obteneálni, de mivel hogy az consiliarius, a ki afféléket expedíállyá, magát azzal excusálta, hogy ő az Urat nem esmeri, tehát Kuntz uram mondotta hogy ilyen s ilyen uri személy ő kegyelme, arra azt felelte, hogy én se kegyelmedet, se ő kegyelmét nem esmerem, hanem ha más személyt, a ki az Urat Ráday Uramat esmeri és ő neki maga meg mondgya, avagy meg izeni, hogy az Ur

eösmertes uri nemes ember, tehát olyan formán meg lehet. Mint hogy pedig Kuntz uram akár kült is proponált, hogy ez az uri ember az Urat jól esmeri, arra ismét azt mondotta, hogy ő azt sem esmeri. Utoljára Kuntz uram engemet arra kért, hogy Koller uramnál instállyak, (a ki az Urat jól esmeri), hogy Haven Stok uramhoz küldene ő kegyelme, kire való nézve a passus expedíaltattnék. Én mingyárt az első alkalmatossággal el nem mulattam Koll-er uramot kérni, hogy Haven Stok uramhoz küldeni méltóztattnék, és mondani avagy izenni, hogy ő kegyelme az urat jól esmeri, etc. Én ezt egynehány ízben cselekedtem, de csak feledékenségben ment. Minek utánna Koller uram Posonbul visza jött, ujjobban kérdettem a passus iránt, volt é ő kegyelmének reflectiója az Urnak. Arra ma ebédre hívatott, hogy akkor maga fog az iránt velem beszélni. Végre ez volt az resolutio ex Consilio Bellico? hogy mi köze van nekik passust valakinek adni, mivel hogy magyar uraimék jól tudják, hol kel a passust kívánni, és így eők semmi képpen passust nem adnak. Azonban Koller uram arra azt replicálta, hogy a magyar Cancellárián solicitállyuk, etc. scilicet per instantiam. Én ismét arra ezt replicáltam, hogy mikor én Drésdabul indultam, a gubernatorul passust kívántam volt, a holott is hasonló képpen per instantiam kel keresni, és kérni, in pedig azért sem nagy költséget sem jó szót adni nem akartam, és inkább csak a városi magistratushoz küldöttem, a holott 5 garasért mingyárt expedíálták, és az a passus szint annyit ért, mint akar mely passus. Azonban ismét most 4 avagy 5 estendeje, hogy Cseh országban mentem volt,³ akkor is csak a bécsi magistratustul vettem a passust, és most is ha ki megyek csak a magistratustul veszek passust és az a passus szint annyit ér és tészen, etc. Mind ezeket én Koller uramnak elő beszéltem, kire ő kegyelme (most pedig nagyságollyák) azt felelte, hogy mind egy, akar honnan légyen a passus, etc. A többit, ha Isten engedi, verbotenus bővebben referálom az urnak. Mivel pedig úgy is utunkat erre Bécs felé kel vennünk, tehát itten a magistratustul a passust kivehettyük. Az én szándékom most is stabilis, a mint az előt volt, hogy az Urfiaval ki megyek, de csak azt bánom, hogy annyi sok időt itten hiájában kellet töltönnem.⁴ Azonban ha Isten engedi még ez héten avagy a jövő héten elein innel el megyek, és mihelyest Győrtől dolgomat a vármegyénél el végezhetem, semmiképpen nem mulatok; hanem kívánom frs jó egészségben látni s találalni az Urat, recommendálván az Ur gratiájában magamat és maradván minden respectussal Tekintetes Ur, nekem nagy Jó Uramnak

Bécs die 25 Octobris 1730.

akázatos szolgálja
Mányoki Ádám ppr.

8.

1731. május 29, Boroszló

[Borítékon címzés:] A Monsieur, Monsieur Paul de Rada, Plain titres et d'honneur, etc., tres humblement. Par Vienne, Bude, Asszód, a Péczel.

Hátlapján: Rogatur dominus postarum magister Asszodiensis, ut has literas quantotius Péczelinum transmittat. A zárlaton Mányoki piros vizsaba nyomott gyűrűs pecsétje. Fölötte Ráday feljegyzése: Fiamnak Barasszlóbul irt levele Mányokiéval, 29. Maji 1731.

Hochwohlgebohrner Herr, etc.

Hochzu Ehrender Herr, besonderer hoher Gönner und Patron.

Meiner Schuldigkeit, und gegebenen Zusage nach habe nicht ermangeln wollen von unsern, Gott sey gedanckt glücklichen Ankunfft alhier, so am 28 dieses erstlich geschehen, nur mitt diesen wenigen zu berühren, weilen der junge Herr an seine Frau Mutter davon umständlicher geschrieben. Auff den Herrn Pilgram Schillern¹ haben wir den gantzen Tag gewartet, ehe wir mitt ihm haben sprechen können, wodurch wir an das, wass alhier merckwürdiges zu sehen war, verhindert worden. Jedennoch haben wir wegen der Weine das Nothwendige gethan; nemlich wass der H. Pilgram Schiller vor die Weine alhier aussgeleget, ist hienechst specificirt.² Es ist ihm aber solches durch den Herrn Jablonski³ bereits bonificiret worden. Von hier aber biss Berlin, die völlige Fracht ist veraccordiret, wie gleichfals hienechst zu sehen: Was nun weiter so wohl unter wegens, als in Berlin von Unkosten darauff gegangen, werde ich erstlich in Berlin von dem Herrn Jablonski vernehmen, wovon ich als dan die völlige Specification werde übersenden. Morgen frühe so es Gott gefällt, werden

wir unsere Reyse weiter antreten, Gott wirdt uns auch darzu Glück geben. Übrigens verbleibe mitt allem ergebenen Respect.

Ewer Hochwohlgebohrnen
Meines hochzu Ehrenden Herrn, besondern hohen Gönners und Patrons

Breslau den 26-ten May 1731.

gantz gehorsambster Diener
A. de Mányoki ppr.

9.

1731 junius 26, Berlin

[Hátlapon címzés:] A Monsieur, Monsieur Paul de Rada, etc., tres humblement. Par Vienne, Bude, Asszod, a Péczel. — Ugyanott Ráday feljegyzése: Mányoki uramé, 26. Junii 1731.

Hochwohlgebohrner Herr, etc.

Hochgeneigster Herr und Verehrtester Gönnern und Patron.

Unsere Abrede nach mitt dem jungen Herrn, haben uns vor-
genommen den 23 praesentis beede zu schreiben, umb unsere Schuldig-
keit abzulegen, welches auch ehender würde geschehen seyn, woferne
wir mitt dem Quartier suchen, woran wir viel Zeit zugebracht, nicht
wehren verhindert worden, wovon wir, wie imgleichen von den Ver-
kauff der Weine etwas Positives zu melden uns vorbehalten, welches
jedem noch nicht hatt ehender geschehen können. Was nun das Quartier
anlangt, wie auch von Verkauf der Weine wirdt der Junge Herr
am 23 praesentis bereits gemeldet haben.¹ Es bleibet aber noch übrig
zu berichten, was an Unkosten als Fracht und Zoll in allen kommen.
Solchem nach habe die Ehre zu melden, dass die Unkosten von Eperjes
biss Breslau zustehen kommen 77 Reichsthaler² (ohne der 2 Anthall³
Tokajer Ausbruch und das eine Vass vor den Jungen Herrn) von
Breslau auss biss Berlin ist zu stehen kommen 88 Reichsthaler. 1 Flo-
renus, also alles in allen vor 6 Anthall und vier Vass ordinarien
Wein 165 Reichsthaler 1 Florenus auss machen. Dieses Summa nun
in 10 gleiche Theil getheilet, so kombt auff ein jedes Vass 16 Reichs-
thaler, $\frac{1}{2}$ Reichsthaler. Wan man nun diese $16\frac{1}{2}$ Reichsthaler zu die
35 Reichsthaler nemlich zu den Ausbruch rechnet, so kombt ein An-
thall $51\frac{1}{2}$ Reichsthaler, der ordinarie Wein aber $41\frac{1}{2}$ Reichsthaler.

Die Trockenbeer Wein haben wir, weil anjetzo dergleichen Weine
nicht eben gesucht werden, höher nicht als vor 80 Reichsthaler anbringen
können, vor 3 Anthall hatt der junge Herr das Geld bereits empfangen,
die übrigen 3 werden auch mitt dem ehesten angebracht worden. Mitt
den ordinarien Wein wie ich bis dato sehe, wirdt gaar nichts zu thun
seyn, weilen man alhier noch niemalen dergleichen Weine gehabt.
Jetzo fällt mir bey, das Anthall so zum auff füllen ist verbraucht worden,
wan ich desselben Preiss in 6 Theile theile, so kombt ein jedes Anthall
umb 6 Reichsthaler höher und also $57\frac{1}{2}$ Reichsthaler kommet es hier
zu stehen, ohne die darauff gehende Unkosten zu rechnen, welches
auch $16\frac{1}{2}$ Reichsthaler machen, haben also vor dieses mahl nicht
mehr als 6 Reichsthaler an jeden Anthall profitt, man hoffet aber dass
die Weine im Preise steigen werden, wovon der Junge Herr ins künftige
aussführlich melden wirdt. Am künftigen Freytag als den 29-ten
dieses, so Gott leben und Gesundheit verleyhet, werde ich nach Dresden
gehen,⁴ von wannen ich auch ins Künftige mir die Ehre geben werde
durch Schreiben aufzuwarten. Inmittelst aber wan etwass in puncto
Pöstény und Fogacs was sollte vor fallen, bitte gantz gehorsambst mir
davon sonder schwehr berichten zu lassen. Übrigens verbleibe ich mitt
allem Respect.

Ewer Hochwohlgebohrnen, meines hochgeneigten und Wehrt-
geschätzten Herren und Gönners
Berlin, den 26ten Juny 1731.

gantz gehorsambster Diener
A. de Mányoki ppr.

10.

1732 május 3, Liptec

[Boritékon címzés:] A Monsieur, Monsieur Paul de Rada, tres humblement. Par Bude et Asszod, a Peczely.

Hátlapján Mányoki piros viaszba nyomott gyűrűs pecsétje.
Fölötte Ráday írása: Mányoki uré 3 Maji 1732.

Tekintetes Ur!

Nekem nagy jó Uramnak ajánlom alázatos szolgálatomat az Urnak
és Kegyelmednek.

Die 25. Februarii Ludányban datált az Ur levelét vettem itt
Lipsziban¹ die 16 Martii, igen kedvesen, melyre is hogy azonnal
nem válaszolhattam, az Urat alázatosan követem, az oka pedig ez,
hogy valami igen szükséges, siető és elkerülhetetlen utózsom miatt
mind eddig is impediálttattam.

A venerabilis convent pap, Baros János uramon igen csudál-
kozom, hogy a statutióért annyit mert kérni, és el is venni, látom,
hogy a neki küldött kép iránt még a leg kisebb reflectiot sem tett, mely
kép leg alább szint annyit ért, ha többet nem, a mint a statutio ér.²
Ha tudtam volna, nem volt volna szükség azt el is küldeni.

A pör folyásnak dolgát látom most magam is, hogy annak a vége
még igen távol és messze vagyon; az eöcsém személye mint praedikátor,
a királyi Táblánál, a mint maga az Ur jól tudja, igen odiosus leszen,
és csak azért is difficultatni és késleltetni fogják a dolgott.

Magamnak pedig, hogy igazán meg vallyam, vagyon igen nagy
kedvem s szándékom Magyar országban vissza térnem, de mire meny-
nyek? a bizonytalanra senki sem javalhat. Ha pedig vagy házasság
által, avagy más móddal lábat kaphatnék valahol, úgy még is hamarab
resolválhatnám magamat, mely iránt is az eöcsémnek már egy néhány-
szor írtam valamely kevés állapot felől, tudniillik a Zichi familiának
van Thotfaluban egy háza, mely az előtt a Nagyházaié volt, a melyhez
egy jó darab 100 akó bort termő szőlő, szántó földek és rétek tartoznak,
ha azt lehetne először meg szerzeni, ha különben nem, avagy csak
ideig is, az az 10 vagy 20 esztendeig is azt igen szeretném, így még is
könnyebben lehetne a pört folytattnom, és annak végét is el várnom.³
Mely iránt az Urat alázatosan kérem az eöcsémmel conferálni, és igaz
sentimentumát communicálni ne terheltelessék az Ur. A mely urí gra-
tiáját s affectióját nagy háláddal meg köszönhessem, és meg is szolgál-
hassam. A kis asszonynak menyegzőire való invitatioját⁴ az Urnak
igen nagy obligatioval köszönöm, bizony igen szeretném ha arra az
időre comparálhatnék, de impossibile. De, cum permissione et licentia,
nem is említette az Ur a személyt, ki leszen oly szerencsés, der mitt der
Braut zu Bette gehet! Mind azon által akár ki légyen, kívánom az
Istentől az új házasonló személyeknek lelki és testi Isten áldását, sok
kívánt jókkal együtt a békességes csendes meg maradáást, és a drága
eggyeséget. A felséges Ur Isten engedgye az Urnak is egész urí házával
együtt azon régen kívánt napot sok számtalan más napokkal együtt
nagy örömmel el érni, szemlélni és Isten dicsőségére el is töltetni.
Az Ur Isten gyümölcsoztesse az ő maga nagy nevének dicsőségéért,
és tégye azoknak maradékát a szegény meg romlott hazának erős oszlopává
és gyámolóvá. Az urí familiának pedig szüntelen való vigasztalásokra
és nagy örökökre szaporicsa fiurul fiura, tiszta tökéletes szívemből
kívánom. Ezzel recommendallom az Ur gratiájában magamat, marad-
ván minden respectussal

Tekintetes Ur, nekem nagy jó Uramnak

alázatos szolgálja
Mányoki Ádám ppr.

Leipzig die 3. May 1732.

P. S. Ugy vélem mind addig itt maradni, míg a király Varsávára
vissza jön. Mely octoberben leszen.

ad 1724 febr. 18.

¹ Bizonyára Bécsből Drezda felé történő fentebb említett
utazása alatt, 1724 elején.

² Keresztély Ágost szász-zeitzi herceg, esztergomi érsek,
1701—1725.

³ Teleki Ádám (1703—1769) 1722-ben Halléban, majd Drezdában
jár. Valószínűleg Mányoki ajánlja be az udvarnál. Bécsben
1738-ban tanácsosi címet kap, 1745-ben ezredes, 1751-ben tábornok.
(V. ö. Nagy Iván, IX. 33. l.) A másik említett Telekiről nem tudunk
semmit.

⁴ Erős (II.) Ágost, 1697—1733 lengyel király (1696-tól szász
választófejedelem), akinek Mányoki udvari festője volt.

ad 1724 ápr. 14.

¹ »Frau Vattain«: olvasása bizonytalan, mert az n betű a lap
szélére esik. Mányoki Sámuel Tótfaluból hihetőleg nem ajánlott
francia nevű asszonyt. Valószínűleg »Vattai«-t kell olvasni, tehát

az akkoriban Pest és Nógrád megyében sokat szereplő Vattay-családnak egyik tagjáról lehet szó. Mányoki bizonyára önkéntelenül »Frau Vattainé«-t akart írni. Mindenesetre a házasságból nem lett semmi.

ad 1728 jan. 29.

¹ Győr.

² Szentgyörgyi Sámuel (1683—1745), ref. püspök. 1714—1729. győri predikátor.

³ Ráday Gedeon (1713—1792), Ráday Pál fia, aki ezekben az években Pozsonyban sokat járt és Bél Mátyás mellett tanult. Hogy Sopronban nem sokáig volt, azt a következő levél bizonyítja.

ad 1728 ápr. 15.

¹ 1728 ápr. 5-én a nádor »új adomány«-nyal erősítette meg a Kajali-Balázs leszármazottak birtoklását Nagy- és Kiskajal falvakra. Ezek a leszármazottak: Csömör Gergely, Puskás György és Ráday Pálné sz. Kajali Klára. (Eredeti oklevél: Ráday-It. A I. i. 3020.)

² Pálffy Miklós (1657—1732) nádor.

³ Ugyanaz az ügy.

⁴ Külföldi, főleg francia újságok, amit Ráday számára Bécsben rendelt meg Mányoki Ádám.

⁵ Réte magyar falu, Pozsony mellett.

⁶ Ráday Gedeon.

ad 1728 ápr. 22.

¹ Az előbb említett Kajali-birtok statutiójáról van szó.

² Erdődy György Leopold gr., †1758. Ebben az időben a magyar kamara elnöke, 1748-ban országbíró. A kép ismeretlen.

ad 1728 (május) 16.

¹ Az előző levélben kért és nyilván megkapott információra utal.

² Az említett Kajali-birtok bizonyító iratai is Mányokinál voltak tehát.

³ Az 1728—29-es országgyűlés.

ad 1730 okt. 25.

¹ Drezdába való visszautazásáról beszél, ahová Ráday Gedeonnal együtt indultak.

² A család Tirolból származott, 1633-ban magyar nemességet nyert. Akit Mányoki megfestett, bizonyára Koller Ferenc Xavér udvari tanácsos, aki 1752-ben III. Károlytól báróságot is kapott. Megírta latinul Magyarország történetét, III. Károlynak ajánlva. Hogy a levélben órla van szó, arra mutat mind ismertsége a kormányhivatalokban, mind pedig az, hogy — Mányoki hiráda

szert — Pozsonyba ment az ipához. Felesége ugyanis Paluska Julianna volt, és a Paluska-család ebben az időben sokat szerepelt Pozsonyban: pl. Paluska Antal helytartósági tanácsos. (Ld. Nagy Iván, i. m., IX. 102. l.)

³ Azt jelenti ez, hogy Mányoki Ádám hazatérése, vagyis 1724 után is, járt külföldön, amiről Iázár Béla könyve nem tud.

⁴ Ebből az elbeszélésből láthatjuk, mennyire nem helytálló a bevezetésben említett cikk értesítése: »Ráday Pálnak az udvarnál nagy tekintélye volt, az engedélyt és útlevelet megszerezni nem volt nehézség.

ad 1731 május 29.

¹ Besztercebányai kereskedő, Ráday üzleti összeköttetésben állt vele, van is egy neki írt levél-fogalmazványa 1730-ból. (Ráday-It. A I. c. 4215.)

² A levél után Mányoki külön kimutatásban mellékeli a borral kapcsolatos kiadásokról szóló elszámolást.

³ Jablonski Ernst Daniel porosz udvari prédikátor, Ráday barátja még a szabadságharc idejéből, akihez Gedeont küldte Berlinbe.

ad 1731 jun. 26.

¹ Ráday Gedeon levele egyelőre nem került elő.

² A Reichsthaler pontos értéke meghatározhatatlan. Összehasonlításképpen: 1700-ban egy akó bor 6 Reichsthaler, 1701-ben 6—7. (Kőrösi József: *Adalékok az árak történetéhez*. Pest, 1873.)

³ Átalag: 75,60 liter (Komoróczy György: *Borkivételünk észak felé*. Kassa 1944, 193. l.)

⁴ Mányoki utazásának végcélja Drezda volt, ahol udvari festőként működött, mielőtt Magyarországra jött, és ahol újra szerencsét akart próbálni.

ad 1732 május 3.

¹ Drezdai csalódásai után Mányoki Lipcsében próbált szerencsét és valóban, helyzete javult is. Sok megrendelése akadt, sok képe maradt ránk ebből az időből, 1732 tavaszáról. (Iázár Béla, i. m. 62. l.)

² A statutióért napi egy arany járt a konventi papnak, mint Mányoki említi 1728. ápr. 22-i levelében, de hogy az illető statutió mennyi ideig tartott, nem írja. Egy-két napnál nem valószínű, hogy tovább tartott volna. Sajnos, többet sem a kép értékéről, sem arról, hogy kit ábrázol, nem tudunk.

³ Ez a terve sem valósult meg soha.

⁴ Ráday Eszter és Teleki László esküvőjéről beszél, ami 1732 Pünkösdjé után történt meg. (Vö. Ráday-It. A I. c. 1732. júlin 13, Ráday Pál Ráday Gedeonnak írt levele.)

RÓMER FLÓRIS ÚTIJEGYZETEI

Rómer Flóris 45 kis úti-jegyzőkönyvének áttanulmányozása során érdekes kép bontakozik ki előttünk az ország 80—90 év előtti képéről. A feljegyzések hanyag, sőt néha egészen mulatságos stílusban íródtak, helyenként magyar-német-latin keveréknnyelven. Néhány oldal áttekintése már meggyőző arról, hogy a szerző pusztán önmaga számára rögzítette meg szövegben és rajzban, amit megőrkítésre érdemesnek tartott. Ez nem publikálásra kész szöveg, hanem nyersanyag, de a maga nyersségében pótolhatatlan értékű, hiteles adatgyűjtemény. Két érdekessége van. Az egyik a történeti érték: az ország műemléki állapota a múlt század 60—80-as éveiben. A másik: hogyan látta műemlékeinket. Bár az objektív kutatás számára nem szempont, mégis meg kell emlékezni arról a lelkes emberről, aki fáradhatatlanul járta az országot. Olyan polihisztor, amilyen hazánkban nem sok akadt. Régész, kinek ismeretei az ősrégészettől a legújabb korig nyulnak, botanikus, geológus, ornitológus, folklorista, történész stb. Minden érdekelt. Feljegyzései között találunk adomákat, népi szokásokat, babonákat, műemléki, növényzeti és közzetani leírásokat. Közben esetleg azt is megjegyzi, hogy rossz volt az idő, vagy valami egyéb bosszúság érte. Izeltől legyen

szabad ezekből az apró kedvességekből is idéznem »Távirida Szőnyön. 8-tól 11-ig vártam feleletre, pokol kínok közt másodsor fizettem le a 60 g-t, a nélkül hogy a hivatalban valaki lett volna, egy álló óráig hítta a győrit, a komáromit — siker nélkül.«¹ »Eperjesen a templom kulcsát lehetetlen megkapni, este 1/2 7-kor toron(?) vannak, a hebegő fiatal pap ki megmutathatná, de nem mutatja, csak 7 órakor reggel lehet a templomot meg nézni.«²

Rómer felkeresi a legeldugottabb kis községeket is, melyeket a 60-as évek közlekedési viszonyai mellett csak gyalog vagy rázós parasztszekéren közelíthetett meg. Olyan helyeken fordul meg, ahol előtte úrféle aligha járt, legfőképpen vadászni. És vannak faluk, ahol bizony utána is alig-alig járt valaki tudományos kutatói szándékkal. Egy-két elszánt néprajzos még csak elvetődött ezekre a helyekre, de műtörténész nagyon kevés. Itt adódik számunkra a probléma és itt kapcsolódik Rómer Flóris jegyzet-anyaga Genthon István műemléki topográfiájához.

Itt nem térek ki a gazdag római régészeti adatokra, mert ezeket régészeink már feldolgozták. Ugyanígy mellőzöm külföldi utazásainak tárgyalását. Csak annyit

említek meg világlátottságának illusztrálására, hogy Oroszországban is járt. Bennünket ma csak az érdekelhet közelebről, ami hazánk mai területére vonatkozik, mert itt esetleg további kutatások, ásatások szükségessége is felmerülhet. Rómer adatainak feldolgozásánál minden esetben összehasonlítottam azokat Genthon István leírásaival vagy egyéb értesüléseinkkel.

A kép, mely ezekből az összehasonlításokból kialakul, kissé elszomorító. Rómer kora megelőzi a nagy restaurálások, lebontások, pusztítások időszakát és így az általa látott és lerajzolt objektumok nagy része ma már nem lelhető fel vagy más alakot öltött. Szomorúan látjuk, hogy azon a helyen, ahol például 90 év előtt gótikus templom állott, ma valamilyen neo-stílusú templom emelkedik, mely pontosan ugyanannyi helyet foglal el, mint elődje és léte semmivel sem jogosultabb. Másik kérdés: érdemes-e foglalkoznunk mindazzal, ami azóta nyomtalanul elpusztult? Erre, úgy hiszem, csak igennel felelhetünk. Hiszen minden történetírás az elveszett multat rögzíti meg. Egy konkrét példa Rómer hagyatékából: hazánk egész harang-állománya jóformán hiánytalanul, leltárszerű pontos leírásban megtalálható bennük. E harangok nagy része az első világháború alatt került beolvasztásra, vagy más módon veszett el. Magam is nyomoztam a debreceni nagytemplom számára 1636-ban öntött ú. n. Rákóczi-harang után, mely Rómer idejében még a helyén volt, Genthon adatai szerint a komárom-megyei Nagyigmándra került, ott azonban nem találtam meg. A harangok egy része még megvan. Rómer jegyzőkönyvei tömörked mesternevet tartalmaznak és a leírások némiképpen pótolják a valóságban még meglévő anyag hiányait. Mindezek alapján meg lehetne írni a hazai harangöntés történetét, illetve a harang-anyag corpusát.

Ugyanilyen alaposággal írja le Rómer a templomi ötvöstárgyakat, textiliákat és egyéb berendezési tárgyakat. Hangsúlyozni kell e leírások pontosságát, lelkiismeretességét, mellyel a mai topográfiai felvételezőknek példaképpül szolgálhat. Figyelemreméltó az is, hogy magasrangú katolikus pap letétele, mennyire tárgyilagos. A reformkoros emberének, a volt szabadságharcosnak felvilágosultsága érződik abból, ahogyan egy-egy történeti adomát, népi szokást elmond, vagy pedig érdeklődésének azonossága bármely felekezet temploma felé. Felhozom például a győri izr. templom ötvöstárgyainak leírását, melyet e mondattal végez: »egyháztalan keresni, keresni az izraelitáknál.«³

Széles látókörére jellemző, hogy nem hanyagolja el az akkor kevésbé méltányolt későbarokk emlékeket sem, sőt még az 1840–50-es években öntött harangokat is felveszi.

Jegyzőkönyveinek legterjedelmesebb részei azok, melyekben templomi műkincsekkel foglalkozik. Ha összehasonlítjuk adatait a mai szakirodalomban nyilvántartott műkincs-állománnyal, tulajdonképpen csodálkozunk kell azon, hogy ilyen nagy anyagi értéket jelentő tárgyakból két világháború pusztításai után még ennyi is megmaradt. Az elveszettekről sok esetben igen jól tájékoztatnak Rómer finom, aprólékos rajzai. Rajzi felvételezése annyira megbízható, hogy nyugodtan pótolhatta vele az ekkor még kezdetleges fényképezést.

Műemléki adatait rendszerint méretezett műszaki és vázlatos vagy kidolgozottabb részletrajzokkal illusztrálja. A műemléki leírások általában szűkszavúak, sok esetben csak rajzi dokumentációk, de értékük pótolhatatlan. A jövőre mutató fontosságukat Rómer maga is érzi. Így a mátraverebélyi r. k. templom leírásánál a következőket mondja: »... a közel fekvő épületnek, melyet még Moccsáry említ — semmi nyoma — kár hogy a fennállt falakat fel nem vették. Így kellene mostan mindent rajzolni — nehogy az utókor még kevesebbet találjon.«⁴ Többször kikel a rossz restaurálások ellen. Beregszász ismertetésénél így fakad ki: »Összintén kimondva meggyőző bennünket arról... hogy tiszteletreméltó egyházi régiségeket kontárokra, mű nem értékre nem kell bízni.«⁵

Rómer Flóris jegyzőkönyveinek és hagyatékának feldolgozása mindenekelőtt kegyeleti kötelesség a magyar

művészettörténetírás egyik nagy úttörőjének emléke iránt. Mint ilyen feladat, elképzelhető lenne abban a formában, hogy nehezen kiböngészhető kéziratát stílárius furcsaságaival és anekdotikus részleteivel együtt hiánytalanul publikáljuk. Ennek a megoldásnak azonban nagyon kevés gyakorlati értéke és sok nehézsége lenne. Egyes helyeken oly apró és elmosódott az írás, hogy a teljes anyag hiteles elolvasására nehéz lenne vállalkozni. Anélkül pedig máris tökéletlen lenne a munka. Továbbá, ha reális szemszögből nézzük az anyagot, először is azt keressük: mit nyújthat a mai kutatás számára?

Mindenekelőtt a 60–80-as évek Magyarországának, ha nem is teljes, de Gereczénél hitelesebb topográfiáját. Tudjuk, hogy Gereczék feldolgozták Rómer adatait, de öletszerűen, rendszertelenül. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség által végeztetett cédulázás topográfiai rendben, továbbá mesternevek kiemelése szerint történik és így könnyen áttekinthető módon nyújt tájékoztatást a mai kutató számára.

Előadódhatnak olyan esetek is, ahol a történeti adatokon túlmenően konkrét segítséget is kap a kutató. Azok a műemlékek, melyeket Rómer látott, mi azonban nem tudunk róluk, vagy teljesen elpusztultak — vagy föld alatt, mész és vakolat alatt még megvannak — vagy egyszerűen megvannak, csak nem kereste senki. Utóbbi lehetőség kissé hihetetlenül hangzik ugyan, de nem elképzelhetetlen. Gondoljunk arra, hogy nemcsak számos töredékes középkori és reneszánsz-maradvány került elő a felszabadulás után nekilendülő kutatások során, hanem egész épületeket is fedeztek fel, melyeket eddig nem tartott nyilván a szakirodalom. Például reneszánsz házakat a győr-sopronmegyei Rajka községben, sőt románkori templomot is a zalamegyei Dobronhegyen. Mindezt 1952-ben.

A továbbiakban néhány példát szeretnék felhozni arra, mi az, amit Rómer jegyzőkönyveiben találhatunk? és hogyan egyeznek az ő adatai mai topográfiai ismereteinkkel? Legnagyobb számban olyan helységneveket fogunk találni, melyekben gazdag egyházi felszerelés volt annakidején. Ezek nagyrészt megsemmisültek azóta, felsorolásuk számunkra most érdektelen. Inkább műemléki, építészeti példákat választottam ki.

Csikvánd (Győr-Sopron m.)⁶ Régi vár nyomai, fala 1823-ban még állott. Genthon nem közli, ez azt jelenti, hogy az irodalom nem tud róla. A helyszínen esetleg még rejtőzhetnek alapfalak a föld alatt, Rómer sok ilyen adatot jegyzett fel. A vár-ásatás hazánkban eddig elhanyagolt kutatási terület és középkori régésztünk számára még sok érdekességet hozhat.

Csopak (Veszprém m.)⁷ A XV. sz.-i r. k. templom csúcsíves kapujának rajzát láthatjuk a jegyzőkönyvben. Ezenkívül felírta Rómer két 1830-ból való harang adatait is. Genthon topográfiája ma csupán templomromról tesz említést, melynek tornya még áll. Rómer a csopaki templomról 1876-ban tett közzé egy tanulmányt.⁸ Még itt is látszólag ép »kicsi templom«-ról beszél és nem romról. Ismert, főútvonalon fekvő helységről lévén szó, a helyzet nem lehet kétes. A templom azóta — aránylag nem hosszú idő elteltével — rommá lett és sem megmenteni sem felfedezni valót nem találhatunk ott.

Karakó (Vas m.)⁹ »Régi vár, kastélyforma«, mondja Rómer. A Genthon-topográfia nem említi. Itt esetleg érdemes lenne a helyszínen körülnézni.

Köveskál (Veszprém m.)¹⁰ Genthon egy templomromot tart nyilván a tóttöskáli XII. századi románstílusú templom maradványát. Rómer ezzel szemben »köveskálai pusztai templomok«-ról ír. Az egyik »zwischen Monoszlós és Zánka«, ennek alaprajzát is felvette. Másik a Genthonnál felvett ú. n. »tötési«, harmadik a sásdi dűlőben lévő, végül negyedik a sóstói kolostor-rom, melyről felmért rajzokat láthatunk. Utóbbit Gerő László is megemlíti a Balaton-környékről legutóbb írt könyvében.¹¹

Szigliget (Veszprém m.)¹² Rómer lerajzolta a templom középkori részleteit. Ma Szigligeten csak az avasi templom-illetve toronyromot ismerjük. Gerő László idézett könyvében a katolikus templomról a következőket írja:

»keresztényül a katolikus templom is, amelyet 1871-ben gyökeresen átalakítottak. Itt tehát ismét az a helyzet, mint annyi más helyen, hogy röviddel Rómer felvételezése után tönkretették a műemléket és a mai kutató számára nem marad más, mint a pusztulás regisztrálása.

Türje (Zala m.)¹³ 1797-ben emelt Mária-oszlop. Ennek sincs már nyoma.

A II. kötetből a következő érdekességet emelem ki. *Csepel* címűk alatt ezt írja Rómer: »... neue Kirche... v. Zitterbarth gebaut.«¹⁴ Első kérdésünk, melyik községről van szó? Mert Rómer Csepelnek mondja például a Nagyvázsönyhoz tartozó Felsőcsepelyt is. Jegyzőkönyvének e részében azonban Budáról, Budafokról, Háros-szigetről, Tökölről van szó, tehát a Nagybudapesthez tartozó Csepelt kellene érteni, ahol egyáltalán nem tartunk nyilván műemléki jellegű templomot.

A III. kötet jelentéktelenebb kis topográfiai részlet-problémákat nyújt. Felhozom példának Rottkircher vagy Hoffkirchen komáromi várparancsnok síremlékének vándorútját. Rómer *Ács* komárommegyei község leírásánál a következőket mondja: »... ezen síremlék a komáromi várban — a mostani pavillon helyén álló várkastély — melyben állítólag V. László király született — volt beleépítve, ezen épület lebontatván a kő - Rottkircher emléke, melyet Szatmáry Dávid szerzett meg és ide hozta.«¹⁵ Ugyanebben a kötetben *Neszmélyen* (Komárom m.)¹⁶ leírja a Szatmáry pinceházat, benne »göndörhajú vitéz« síremléke, teljes fegyverzetben, »parancsbottal«. »Igen szép munka« teszi hozzá. Mármost Genthonnál ezt olvassuk *Neszmélyen*: »Szathmáry-pince, sírkő, állítólag Rottkircher komáromi parancsnok síremléke.« 1951-ben jártam Ácsen és Neszmélyen, egyik helyen sem találtam sírkövet. 1952 nyarán megláttam a tatai múzeumban Hoffkirchen Károly komáromi várparancsnok síremlékét, melyet Neszmélyről hoztak ide. Itt szépen összevágának az adatok, ha nem lett volna Ácsen is egy sírkő. Kérdés, melyik volt a várparancsnoké és mi volt valóban a neve: Rottkircher vagy Hoffkirchen?

Kereki (Somogy m.) Egy kis román templom felmért alaprajzát, továbbá ablak és kapu részletrajzait láthatjuk Rómer jegyzőkönyvében.¹⁷ Erről a mai topográfia nem tud, rom vagy maradványok formájában sem.

Kővágóörs (Veszprém m.) Az e községhez tartozó *ecséri* rom Szt. Kristó falképe Rómer rajzán még eléggé ép, a színeket is pontosan feljegyezte.¹⁸ Ma már alig maradt valami az érdekes középkori falképből.

Nemespécse (Veszprém m.)¹⁹ Rómer felmérte és lerajzolta a gótikus ref. templomot, »a falak be voltak festve freskók?« teszi fel a kérdést. A templomot 1861-ben, alig Rómer ottjárta után lebontották, pedig még jó állapotban volt. Ma új templom áll a helyén. A XIX. század második felében oly gyakori indokolatlan műemlék-rombolások egyik szomorú esete áll előttünk.

Adásztevel (Veszprém m.)²⁰ A katolikus templomban »nagyszerű 5 oltár« volt, a lavabo fölötti edényen 1557. évszám. Genthon csak a ref. templomot tartja nyilván Adásztevelen. Kérdés, mi maradt meg abból a gazdagon felszerelt katolikus templomból, valamint a kolostorból, melyeket Rómer látott?

Ístímér (Fejér m.) Rómer itt templomromot rajzolt le »Antiqua eccla« megjelöléssel.²¹ Nem ismerjük.

Rátót (Vas m.) Református templom románkori részleteit és felmért alaprajzát találjuk Rómer jegyzőkönyvében.²² Ma csak a XVIII. században épült református templomról tudunk.

Ugyancsak szép románkori palmettás díszű párkánytörödéket rajzolt le Rómer a *jásdi* katolikus templomban. (Veszprém m.)²³ »A grádics előtt és a templom oldalában faragott kövek...« mondja. Itt ásatási lehetőség kínálkozik, amennyiben »... a régi templom a mostani plébánia előtt állottnak mondják, mert a fundamentumok látszottak és sok koponyát kiástak.« Persze, ásatási lehetőségekben amúgy is bővelkedünk és magunk is lépten-nyomon rábukkanunk ilyenekre. Addig, míg egyszer kiássák az egész magyar múlt földben rejlő emlékeit, azt kell mondanunk, amit gyakran szoktak

hangoztatni: az esetleg előkerülő leletek jó helyen vannak a föld alatt.

Fonyód (Somogy m.) »Vár kövei elvitettek a megyeház építésére...«²⁴ Ma már nem tudunk semmiféle fonyódi várról.

Szőny (Komárom m.)²⁵ A katolikus templom »legújabbban változott meg 1830-ban a templom ajtaja fölött tympanon volt Sz.-Györgyöt ábrázolván, hol lehet ezen kő?« kérdezi. Ezt mi is szeretnénk tudni a komárommegyei topográfiával kapcsolatosan.

Egy érdekes adat a nógrádmegyei topográfiához,²⁶ »Nógrádban és Bujákon Báthori váci püspök czimere.« Itt a felkutatásra valóban érdemes feladat kínálkozik. Héjj Miklós a közelmúltban szerencsés kézzel kiásta a nógrádi várban Báthori Miklós püspök vörösmárvány címerét, a hazai reneszánsz kőfaragás szép és jellemző darabját. Rómer látta a követ, még mielőtt a föld alá került. Bujákon hasonlót kellett látnia, tehát kézenfekvő, hogy megkeressük. Még akkor is, ha Rómer esetleg nem látta a faragványokat, hanem hallomásból jegyezte volna fel adatait.

A további kitételekből már csak szórványosan emelek ki néhány adatot, tekintettel arra, hogy legnagyobb részben nem a mai Magyarországot ismertetik.

Kistarcsa (Pest m.)²⁷ Rómer szövege így szól: »... románkori omladék a falu déli végén, alsó falrészek és az elő-hozzá toldott pillérek nagy faragott kövekből, áll még a kerek ívű diadalív, a kerek apsis pillérjével és részenként az oldalfalak is.« Ma mindebből nem maradt már semmi.

Velemér (Vas m.)²⁸ Esetleges későbbi restaurálásokhoz, illetve az eddigiek ellenőrzéséhez nem érdektelen elővenni a jegyzőkönyvet, ahol Rómer a legnagyobb pontossággal írta le a színeket.

Nyíregyháza (Szabolcs-Szatmár m.) Megtaláljuk az azóta lebontott régi református templom leírását, rajzokkal illusztrálva.²⁹

Budateltény (Budapest, XXII. ker.)³⁰ »... régi falú, a templom fala, pillérjei láthatók, az utcák és házak helyei igen jól látszanak.« Az újabb kutatás e helyen tárta fel Csut középkori falut.

Dunaalmás (Komárom m.)³¹ »A ref. templom alatt 4'-nyi vastag falak, mintegy erődítmény nyomai.« Itt jártam 1951-ben és kerestem Genthon, illetve Gerece alapján azt a kolostor-romot, mely római falakra épült volna. A föld színe felett ma semmi sem látszik, ellenben mintegy 200 éve temettek be az iskola udvarán, a református templom mellett egy kb. 15 m hosszú boltozott, földalatti folyosót. A helybeliek szerint »török pince« volt. Itt is csak ásatás tisztázhatná a valódi helyzetet.

Nógrádsáp. »Góthi templom falképekkel.«³² mondja Rómer. A régi templom még áll, de falképekről sem Genthon, sem mások nem tettek említést. Itt érdemes lenne megvizsgáltatni a falakat.

Folytathatnám a felsorolást, de úgy hiszem, ennyi is elég arra, hogy Rómer feljegyzéseit megismerjük és értékeljük. A feldolgozott anyag és az eredeti kéziratok minden kutatónak rendelkezésére állanak. Remélhetőleg hasznos módon fogják szolgálni a haladó hagyományokra épülő tudományt.

TOMBOR ILONA

JEGYZETEK

¹ Rómer-jegyz. VIII. k. 1. lap előtt. ² U. o. XXXII. k. 79. l. ³ U. o. VIII. k. 75. l. ⁴ U. o. V. k. 11—16. l. ⁵ U. o. XVI. k. 11—15. l. ⁶ U. o. I. k. 49—51. l. ⁷ U. o. I. k. 114. l. ⁸ Arch. Köz. II. füzet, 2. és 7. l. ⁹ Rómer-jegyz. I. k. 56. l. ¹⁰ I. k. 2. 7—29. l. ¹¹ Gerő L.: Műemlékek a Balaton környékén. Bp. 1952. 88. l. ¹² Rómer-jegyz. I. k. 21. l. ¹³ U. o. I. k. 62—63. l. ¹⁴ U. o. II. k. 77. l. ¹⁵ U. o. II. k. 16. l. ¹⁶ U. o. III. k. 6. l. ¹⁷ U. o. III. k. 37. l. ¹⁸ U. o. III. k. 21. l. ¹⁹ U. o. III. k. 79—82. l. ²⁰ U. o. VI. k. 24. l. ²¹ U. o. VII. k. 44—45. l. ²² U. o. VII. k. 22. l. ²³ U. o. VII. k. 12. l. ²⁴ U. o. IX. k. 189. l. ²⁵ U. o. IX. k. 41. l. ²⁶ U. o. IX. k. 63. l. ²⁷ U. o. XIII. k. 175. l. ²⁸ U. o. XIII. k. 61—67. l. ²⁹ U. o. XVI. k. 32—33. l. ³⁰ U. o. XVI. k. 129. l. ³¹ U. o. XIX. k. 123. l. ³² U. o. XXXIX. k. 84. l.

A BUDAPESTI I. KER. XI. INCE PÁPA-TÉR 4. SZ. ÉPÜLETEN VÉGZETT MŰEMLÉKI KUTATÁSOK ÉS HELYREÁLLÍTÁSOK EREDMÉNYEI

A budai Várhegy lakónegyedének folyamatos helyreállítása során, a XI. Ince pápa-tér 4. számú épület helyreállítására az 1951–1952. években került sor. A tervezést 1950-ben a Fővárosi Tervező Iroda kezdte meg. A tervezési feladat szerint az épület emeleti részére egy 450–500 személyes éttermi részt kellett elhelyezni, a szükséges mellékhelyiségekkel, a földszinten pedig a boltozott műemléki tereknek épségben tartásával, később meghatározandó rendeltetésű, reprezentatív terek alakítását lehetett biztosítani. Az épület műemléki jellegére való tekintettel a tervező iroda e feladat elvégzését tudományos- és műemlékszakosztályára bízta, ahol az építészeti tervek elkészítése Riedlmayer Gyula építésmérnök feladata lett. A munkát a szakosztály, mint a Középülettervező Iroda, Janáky István vezetése alatt álló 2. műtermének, Meczner Lajos irányítása alatt működő vártervező csoportja fejezte be, amelynek keretében a tervező a kisválti munkák művezetését is mindvégig maga látta el. A tervezést megelőző műemléki vizsgálat alapján a budai várbizottság az épület homlokzatára vonatkozóan behatós műemléki kutatást kívánt, de mivel az a hajdani barokk stílusú homlokzat helyreállításához elegendő adatot nem szolgáltatott, azért a legutóbbi, kora-eklektikus homlokzat megtartása mellett döntött. Az időközben — 1951 áprilisában — megindult bontási munkák előre nem látott, nagyszámú középkori műemléki részletek feltárását tették lehetővé, amelyeknek pontos műszaki felvétele és rekonstrukciója a kutatásnak, valamint a műemlékhelyreállítási részletmunkáknak nagyarányú kiszélesítését tették szükségessé. Ez eredmények összegezeképpen készült el az épületnek, következőkben ismertetésre kerülő teljes tudományos dokumentációja.

I. Történeti Adatok¹

A XI. Ince pápa-tér 4. számú épületre vonatkozó, gyérszámú írott adatok sorát dr. Pataki Vidornak² levéltári kutatásai, illetőleg ezeknek a Rabatta-hagyatékban fennmaradt, 1687-ben készült Joseph de Hauf-féle³ helyszínrajzzal való összevetéséből nyert eredmények nyitják meg. Pataki szerint a mai Fortuna-köztől délre, a XI. Ince pápa-tér nyugati oldalán a középkorban 5 ház állt. Az utolsónak déli homlokzata már arra a középkori »Kis-utca«-ra (Parva-platea) nyílt, amely a mai XI. Ince pápa-tér 5. sz. épület térfelőli homlokzatának középtengelyében, nyugat — keleti irányban húzódtott. Ezzel szemben a Hauf-féle helyszínrajz, ugyanezen a területen 7 házat — 192-es telekszámától 198-ig — jelez. (1. rajz 2. helyszínrajza.) A levéltári adatokat tehát nem lehet kétséget kizáró módon az egyes épületekre vonatkoztatni, és így a XI. Ince pápa-tér 4. sz. épület három középkori lakóházalódjának tulajdonjogi viszonyait sem lehet ma még pontosan tisztázni. Ezért jelen tanulmány az épület-ingatlannak csupán a Hauf-féle helyszínrajz számozásával való összeegyeztetésére szorítkozik. Dr. Pataki Vidor feltevése szerint épületünkől északra a XI. Ince pápa-tér és Fortuna-köz sarkán csak egy ház állott, amely a Hauf-féle helyszínrajz elkészítése idején a 198-as telekszámot viselte. Ennek utódja az 1910 előttig fennállott »Ialich-ház« volt. S mivel az ehhez délről csatlakozó három középkori telek területén fekszik a mai XI. Ince pápa-tér 4. sz. épület, következésképpen az ennek magját

alkotó déli középkori lakóház a 195-ös, a középső a 196-os, az északi pedig a 197-es számot viselhette.

Buda várának 1686-os ostroma után a három középkori épületből — 1686 novemberében készült első ingatlanösszeírás szerint — jó állapotban lévő falak, boltozatok és pincék maradtak fenn. Az épen maradt falrészekből összefüggő homlokzati falakkal újjáépített egységes épület először császári tulajdon lett. Az 1696-os telekkönyvben mint kincstári, építési anyagraktár szerepel, és ebben az időben a 151-es összeírási számot viselte.⁴ Később katonai kórházzá alakították át; bizonyítékát két barokk-kori térkép szolgáltatja. Az első François Langer: »Plan de la forteresse de Bude« c. térképe 1749-ből. Ezen három egységre bontva látszik az épület.⁵ Udvari területén látható 26-os számjegy szövegmagyarázata szerint az épület »L' hopital millitaire ou bauhof«. Alaprajzán a déli kapualjtól délre fekvő egység udvari szárnya is látható, ami azt jelenti, hogy az még 1749 előtt épült. Az udvart a kiugró középszárny déli falának meghosszabbításában egyenes vonal osztja két részre: valószínűleg kerítés vagy telekhatár. (1. rajz 3. helyszínrajza.) E feltevést egy másik térkép is igazolja: C. X. Salgari de Salger — Antonius Wolf: »Rapports plan von der Festung-Ofen pro anno 1763.« c. térképe.⁶ Ezen is három egységre bontva ábrázolták épületünket; a déli rész 14-es: »Ein quartier náht an millitar Hospital«, a 8-as pedig: »Das millitar Hospital« magyarázó szöveggel. (1. rajz 4. helyszínrajza.) Az épület 1777. után a Nagyszombatból Budára telepített egyetemi birtokába került. (1. rajz 5. helyszínrajza.) Épületünket 1784-ben az egyetemi archigimnázium kapta meg.⁷ Egy 1786–1794 közötti évekből való helyszínrajzon⁸ az épület északi, udvari szárnya még nincs feltüntetve, tehát az 1794 után épült. A gimnáziumtól 1810-ben az Egyetemi Nyomda vette meg az épületet, amelyet Sághy Ferenc kurátorsága alatt 6719 forint költséggel átalakítottak. Ezt követően 1821-ben és 1842–1846-ban is átépült: ekkor készülhetett koraeklektikus, földszintjén lapos vakolat kváderezéssel ellátott homlokzata, amely 1945-ben elpusztult. (3. kép. 4. kép.)

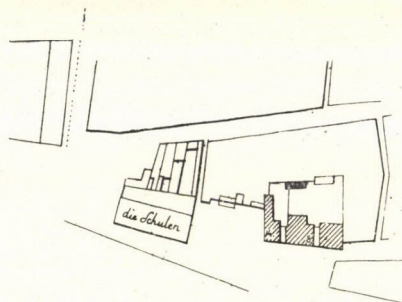
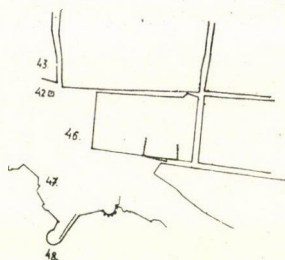
Végül is a XIX. század utolján kivitelezett sorozatos apró részlet-átépítések és toldások adták meg az épületnek végleges, 1944 végéig fennmaradt beosztását.⁹

1926-ban a közoktatásügyi- és pénzügyi minisztériumok között megegyezés jött létre az új pénzügyminiszteri palota befejezése érdekében; az Egyetemi Nyomda épületét átengedik.¹⁰ Ekkor a nyomdát kitélepítve, az épületbe a Pénzügyminisztérium költözött be.¹¹ A Pénzügyminisztérium épületömbjében, a lebontásra váró, rendeltetés nélküli épület ettől kezdve raktár-helyiség.

II. Kutatási eredmények

A kutatások eredményeképpen megállapítást nyert, hogy az épület három egymáshoz csatlakozó, középkori lakóház összevonásából keletkezett. Ezek közül az első — a déli — az épület középtengelyében elhelyezett kapualj kétoldalán, az utcavonalon egy-egy nagyméretű földszinti helyiséggel rendelkezett. A délihez a XV. században hozzácsatolták a szomszédos épület kelet-nyugati irányú udvari szárnyát; ilymódon a ház közelítően U-alakú alaprajzot nyert. A déli udvari

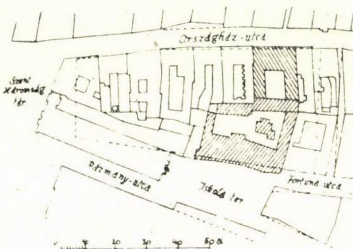
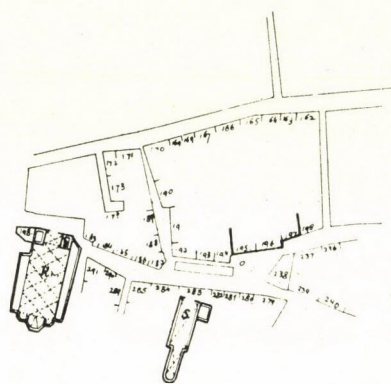
3. DAS MILLITAR HOSPITAL
14. EIN QUARTIER NÄHEST AN MILLITAR HOSPITAL



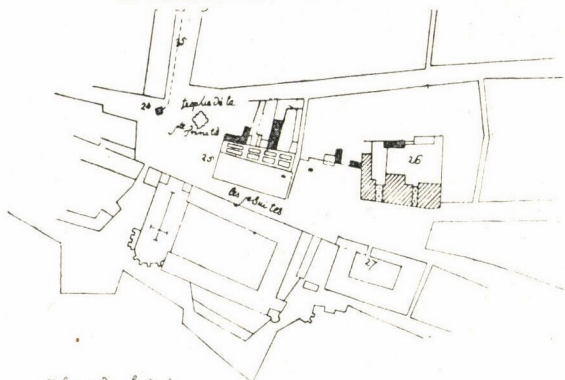
4. C. X. SALGARI DE SALGER.—ANTONIUS WOLF: RAPPORTS - PLAN
VON DER FESTUNG OEFEN PRO ANNO 1763 K. C. UELVSTINRAJZANAK
RÉSZELETE (BÉCSI HADILÉVELTÁR TÉRKÉPSZEMÉLY INLAND C. V. NR. 4
OEFEN) (BÉCSY ANDORNAK A BÉCSI LÉVELTÁRI TÉRKÉPEKRŐL ÉS
METSZETEKRL KÉSZITETT FOTOSOROZATÁRÓL (BUDAPEST, FÖVÁ-
ROSI LÉVELTÁR))

R. *grand loggia* - NAGYBOLDOGASSZONY TEMPLOMA
S. *piccola loggia* - SZENT MIKLÓS TEMPLOMA.

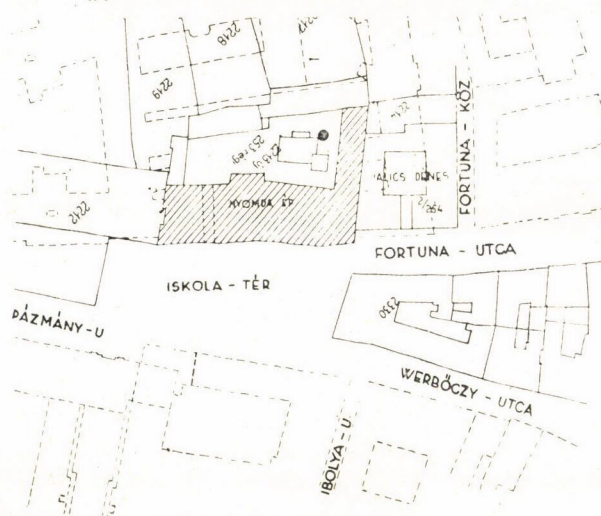
-----TERVEZETT SZABALYOZÁS VONALA



5. AZ EGYSÉGI NYOMDA ELŐFIZETÉSE 1777 OTÁ A KÖRNYEZET
BALRA DÖLT VONALBA DÖNYÖLÖVÁ/ AZ ORSZÁGÁZ-UTCAI
FOGTON JELENGE EGYLETE AZ SZKOLA-TÉREN HÁNYI-
DONYI AZ EGYSÉGI NYOMDA TÖRTÉNETE. BP. 1927. KÖNYVEBŐL.
611



0 10 20 30 40 50

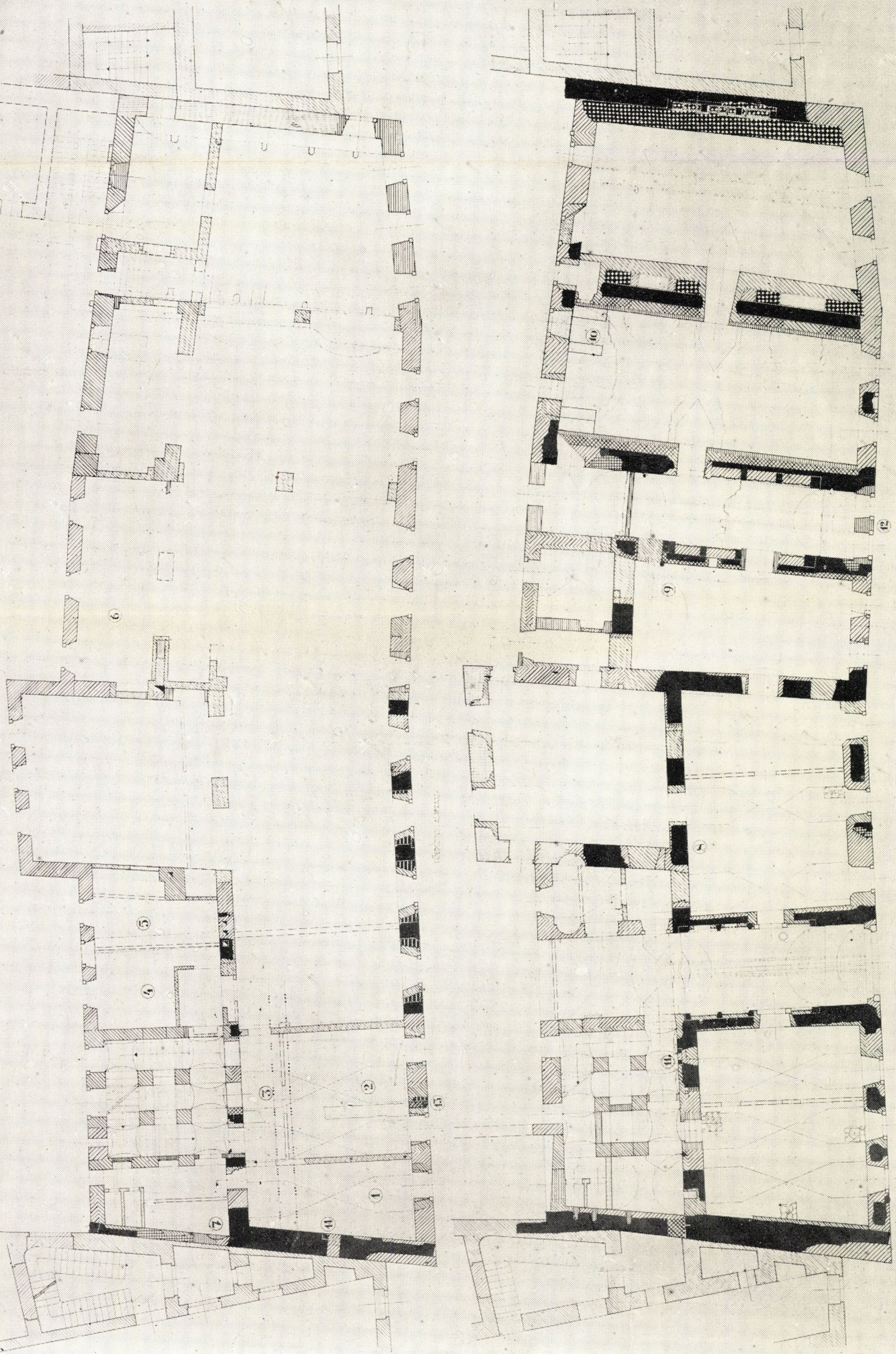


6. AZ EGYETEMI NYOMDA ÉPÜLETÉNEK ÉS KÖRNYÉKÉNEK HELYSZINRAJZA
1888.-1905. KÖZÖTTI IDŐBEN EGGENSEBERGER SZÜLVESZTER ÉS FIAI
KÉSZÍTÉSE ÉS GYÁRMENYŐDÍTŐ CÉGNEK A FŐVÁROSI TERVTERBEN
ÖRÖZT BEADVÁNYI TERVÉRŐL: 1:720
/SZAKGATÓZT VONALLAL JELELT ÉPÜLETEK A BEÉPÍTÉS
1944. ÉVI ÁLLAPOTÁT MUTATJÁK./

280

AZ ÉPÍTÉSTÖRTÉNETI KUTATÁSOK KRO-
NOLOGAI JELEZÉSÉNEK MAGYARÁZATA

- 1. 19. SZ. SZÉK
- 2. 19. SZ. SZÉK
- 3. 19. SZ. SZÉK
- 4. 19. SZ. SZÉK
- 5. 19. SZ. SZÉK
- 6. 19. SZ. SZÉK
- 7. 19. SZ. SZÉK
- 8. 19. SZ. SZÉK
- 9. 19. SZ. SZÉK
- 10. 19. SZ. SZÉK
- 11. 19. SZ. SZÉK
- 12. 19. SZ. SZÉK
- 13. 19. SZ. SZÉK
- 14. 19. SZ. SZÉK
- 15. 19. SZ. SZÉK
- 16. 19. SZ. SZÉK
- 17. 19. SZ. SZÉK
- 18. 19. SZ. SZÉK
- 19. 19. SZ. SZÉK
- 20. 19. SZ. SZÉK
- 21. 19. SZ. SZÉK
- 22. 19. SZ. SZÉK
- 23. 19. SZ. SZÉK
- 24. 19. SZ. SZÉK
- 25. 19. SZ. SZÉK
- 26. 19. SZ. SZÉK
- 27. 19. SZ. SZÉK
- 28. 19. SZ. SZÉK
- 29. 19. SZ. SZÉK
- 30. 19. SZ. SZÉK
- 31. 19. SZ. SZÉK
- 32. 19. SZ. SZÉK
- 33. 19. SZ. SZÉK
- 34. 19. SZ. SZÉK
- 35. 19. SZ. SZÉK
- 36. 19. SZ. SZÉK
- 37. 19. SZ. SZÉK
- 38. 19. SZ. SZÉK
- 39. 19. SZ. SZÉK
- 40. 19. SZ. SZÉK
- 41. 19. SZ. SZÉK
- 42. 19. SZ. SZÉK
- 43. 19. SZ. SZÉK
- 44. 19. SZ. SZÉK
- 45. 19. SZ. SZÉK
- 46. 19. SZ. SZÉK
- 47. 19. SZ. SZÉK
- 48. 19. SZ. SZÉK
- 49. 19. SZ. SZÉK
- 50. 19. SZ. SZÉK
- 51. 19. SZ. SZÉK
- 52. 19. SZ. SZÉK
- 53. 19. SZ. SZÉK
- 54. 19. SZ. SZÉK
- 55. 19. SZ. SZÉK
- 56. 19. SZ. SZÉK
- 57. 19. SZ. SZÉK
- 58. 19. SZ. SZÉK
- 59. 19. SZ. SZÉK
- 60. 19. SZ. SZÉK
- 61. 19. SZ. SZÉK
- 62. 19. SZ. SZÉK
- 63. 19. SZ. SZÉK
- 64. 19. SZ. SZÉK
- 65. 19. SZ. SZÉK
- 66. 19. SZ. SZÉK
- 67. 19. SZ. SZÉK
- 68. 19. SZ. SZÉK
- 69. 19. SZ. SZÉK
- 70. 19. SZ. SZÉK
- 71. 19. SZ. SZÉK
- 72. 19. SZ. SZÉK
- 73. 19. SZ. SZÉK
- 74. 19. SZ. SZÉK
- 75. 19. SZ. SZÉK
- 76. 19. SZ. SZÉK
- 77. 19. SZ. SZÉK
- 78. 19. SZ. SZÉK
- 79. 19. SZ. SZÉK
- 80. 19. SZ. SZÉK
- 81. 19. SZ. SZÉK
- 82. 19. SZ. SZÉK
- 83. 19. SZ. SZÉK
- 84. 19. SZ. SZÉK
- 85. 19. SZ. SZÉK
- 86. 19. SZ. SZÉK
- 87. 19. SZ. SZÉK
- 88. 19. SZ. SZÉK
- 89. 19. SZ. SZÉK
- 90. 19. SZ. SZÉK
- 91. 19. SZ. SZÉK
- 92. 19. SZ. SZÉK
- 93. 19. SZ. SZÉK
- 94. 19. SZ. SZÉK
- 95. 19. SZ. SZÉK
- 96. 19. SZ. SZÉK
- 97. 19. SZ. SZÉK
- 98. 19. SZ. SZÉK
- 99. 19. SZ. SZÉK
- 100. 19. SZ. SZÉK



2. Az épület kutatási alaprajzai, földszint és I. emelet M. = 1:50.



3. Az épület utcai homlokzata az 1920-as évek elején

szárny hajdani fennállását ma már csak az Ince pápater 5. sz. épület alagsorában fennmaradt középkori falrészek bizonyítják.

A ház már a középkorban is emeletes volt — ezt az épület utcai homlokzati főfalában, az első emeleten feltárt középkori ablakkeretkőmaradvány és három ablakfülke középkori törtköfalazatának maradványa világosan bizonyítja. Azonban emeleti helyiségeinek számára és helyzetére mutató adat nem áll rendelkezésünkre.

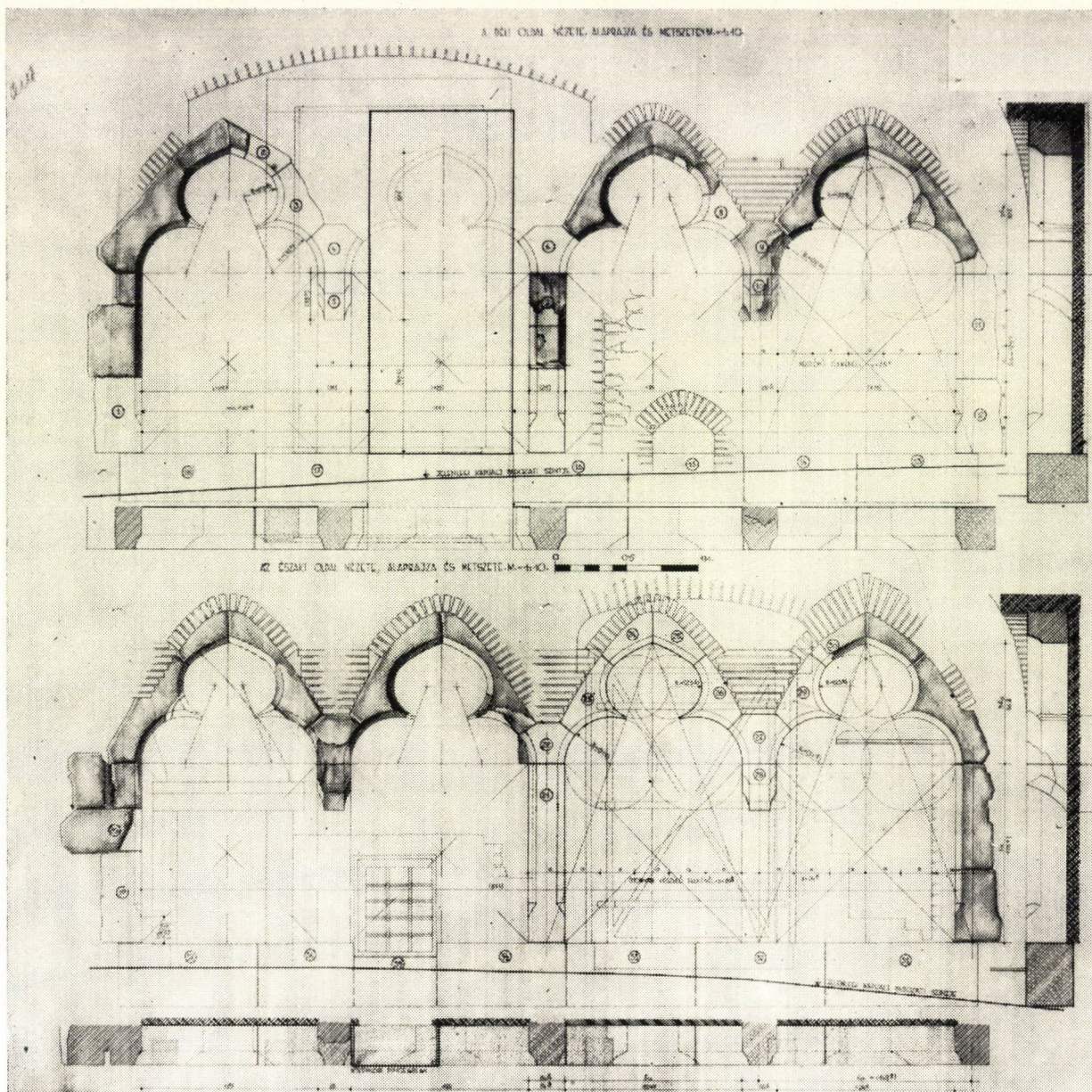
A második — középső — épület az előbbinek északi határfalához folytatódásként csatlakozott és földszintje a középtengelyben elhelyezett kapualj kétoldalán fekvő, egy-egy földszinti helyiségből állott. Ezek közül az északi az udvarba mélyebben benyúló helyiség volt. Kétes, hogy ez a lakóház eredetileg emeletes lett volna.

A harmadik — északi — lakóház a mai alaprajzban már nem jelentkezik önállóan, mert ezt később egyetlen nagy-teremmé alakították át, és így az épületnek ma már csak szélső határfalai állnak. Egykor azonban ez is önálló épület volt. Kapualja a ház északi felén feküdt és utcai homlokzata mentén, ennek déli oldalához csatlakozott egy helyiség. Emeleti beépítésére semmi féle középkori adat nem ismeretes (2. rajz.).

A három középkori ház közül maradványaiból a legjobban rekonstruálható a déli épület. Kiterjedésére nézve a három ház közül ez volt a legnagyobb, fennmaradt kőrészleteinek viszonylagos gazdagságát és művészi értékét tekintve a jelentősebb vári házak közül való. Kapualja — a mai épületkomplexusnak déli kapualját alkotja — két gótikus, lóhereíves ülőfülke-sort rejt magában, eredetileg két-két fülkepárral mindkét oldalon. (5. rajz.) A két fülkesor az egyes fülkék formai kialakításából, arányaiból és eléggé korai, egyszerű profilozásából ítélve a XIV. század végén készülhetett (6., 7., 8., 9., 10., 11. kép.). Ezekkel egyidős a fülkék törmelékköből rakott hátfala, amely



4. Az épület utcai homlokzata 1950-ben



5. A déli kapualj ülőfülkéinek helyreállítási terve. (Kőfaragó munkarajz) M. = 1 : 10

a kapualj, középkori habarccsal, keskeny méretű, középkori téglából falazott dongaboltozatát hordja. Az ülőfülkék dongába nyúló záródéka fölé kiváltó íveket falaztak: ezek homogén összeépítést mutatnak a boltozat félhenger felületével. A boltozat tetején leütött profilú boltozati bordaegységekből rakott zárókör sor húzódik végig, amely szintén egyidős a boltozattal.

A kapualj északi falának keleti irányból számított harmadik ülőfülkéjénél padkakóba vágott kökeretes középkori pinceablakot tárt fel a kutatás. A keretkőben, amely ferde síkban támaszkodik az ülőfülké hátfalához, az egykori vasrács nyomai megmaradtak.

A kapualjtól délre fekvő, nagyméretű földszinti helyiség oldalfalai középkori kőfalmagok köré falazott különböző korszakokból származó barokk-kori tégl- és vegyesfalazatok. A középkori falmag sok helyen a fal külső síkján is látható, ami bizonyítja a helyiség középkori eredetét. (2. rajz alsó alapr. bal sarkában.)

Az utcai homlokzat földszintjén, a déli irányból számított első barokk ablak kökerete mellett, délfelé, középkori ablak keretkövének formailag elpusztult maradványa látható, eredeti helyén. Külső síkján az asztaloszerkezet befogadására szolgáló köhorony nyomai még megtalálhatók. Sajnos további adatok híján nem lehet megállapítani, hogy ezenkívül a földszinti homlokzatban volt-e még ablak- vagy ajtónyílás. A helyiség udvari falának kapualj felé eső sarkában, a jelenlegi lépcsőházba nyúló csúcsíves ablakocska kökerete került feltárássra (12. kép.). Rézsüs fülkéjének déli oldala éppen fennmaradt, az északit akkor semmisítették meg, amikor a terem barokk-kori dongaboltozatát kapta. Az ablakocska kifalazásából 8 db. renaissance stílusú, lapos kyma tagozattal profilált kőkazetta töredék¹² és egy vulkanikus eredetű kőanyagból kifaragott kézimálmom másodlagosan befalazott töredékei kerültek elő. Az ablakocska mellett a falban, jóval a mai lépcsőház



6. A déli kapualj déli falának első ülőfülkéje feltárás után



7. A déli kapualj déli falának első ülőfülkéje helyreállítás közben

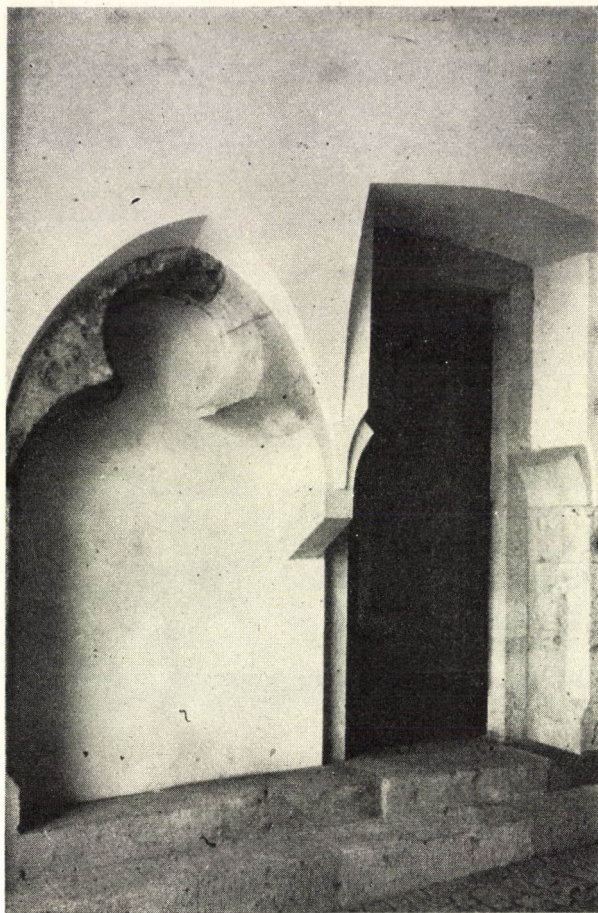
padlószintje alatt, korábbi szinthez igazodó ajtó fatokját tárta fel a kutatás. Küszöbköve a mai szint alatt 55 cm. mélyen került elő. A tok középkori téglából (méret: $24 \times 12 \times 4$ cm.) enyhén téglaporos mészhabarcba rakott káva-falazásba épült be, és feltehetőleg a kávfalazáshoz tartozó eredeti ajtókeretkő helyén állt. Mivel a középkori háznak ez a szárnya a terem nyugati falánál nem terjedt tovább, az ajtó és ablakocská eredetileg közvetlenül az udvarra nyílt.

Hasonló megoldású a kapualjtól északra fekvő, szintén középkori falrészekkel határolt helyiség is. Ennek nyugati határfalában két középkori ajtó káva-falai kerültek kibontásra; az egyik az udvarra vezetett, a másik pedig az északi udvari szárny helyiségébe nyílt. A déli ajtónyílásban barokk-kori, az északiban XVI. századból származó, középkori téglából téglaporos habarcba rakott nyílásszűkítő kifalazást tárt fel a kutatás. Az utcai, homlokzati falban, a délről számított ötödik ablak kökerete mellett középkori ablakkeretkő maradványa állt eredeti helyén. Kőhornyának nyomai a külső síkon maradtak meg. Kézenfekvő tehát, hogy ez a helyiség is a déli teremhez hasonló utcai ablak-megoldással rendelkezett, amelynek rekonstruálására, sajnos itt sem maradt fenn elegendő adat.

A helyiség északnyugati sarkában ássott kutató-árok egészen az alatta fekvő pincehelyiség dongaboltozatáig hatolt, ezáltal a pincefödémre ráhordott feltöltésrétegek keresztmetszetben pontosan láthatóvá váltak. A középkori pinceboltozaton 31 cm. vastag középkori földfeltöltés réteg feküdt. Efelett 4 cm. vastag égett törmelék- és pernye réteg volt látható, amely az első

középkori padló helyét foglalta el. Eszerint épületünk még a XIV.—XV. század folyamán leégett. A kormos törmelék rétegen 12 cm. vastag, nagyszemű kavicsos, középkori mészhabarc réteg feküdt, ennek tetején megmaradt a habarcba fektetett második középkori téglapadló. (Anyaga: $20 \times 20 \times 4$ cm. méretű középkori padlóburkoló téglák.) Ezen 17 cm. vastag földfeltöltés-réteg feküdt. Felette 4 cm. vastag, kavicsmentes, újkori fektető-habarc réteg volt látható. Erre nagyméretű ($30 \times 15 \times 6.5$ cm.) barokk-kori téglasort fektettek, amely az első barokk-kori padlót alkotta. Ezen 24 cm. vastag feltöltésréteg feküdt törmelék, téglák és egyéb romanyagokból. Felette 3 cm. vastagságban égett szemét- és törmelék réteg volt látható, amely feltételezhetően az 1723-as tűzvész eredménye. Erre fektették a jelenlegi 7 cm. vastag aljzatbetont, amelyet 1.5 cm. vastag cementsímitás borít (16. rajz jobb alsó sarkában.).

A kapualjtól északra fekvő helyiség nyugati falán túl, az északi középkori épületszárny déli, külső falában, középkori pincelejáró falrészai maradtak fenn. Bennük jól látható a pincelejáró ajtó középkori kiváltóíve. Az eredeti lejáró tehát a mainak helyén állott és az udvarról a ma is használatban lévő nagyméretű pincehelyiségbe vezetett. Ennek oldalfalai középkori kőfalak, rajtuk későbbi, valószínűleg a XVII. században épült, vegyes téglanyagból rakott dongaboltozat nyugszik. A lépcsőlejáróval szemközi falban, középkori kőpilléren két elliptikus teher-elhárító tégláiv emelkedik. A tégláivek nagyméretű téglagységekből falazták, és keletkezésük a dongaboltozat építésével egyidőre tehető. A pince keleti falában középkori kőarmirozású ajtónyílás vezet a



8. A déli kapualj déli falának első ülőfülkéje helyreállítás után



9. A déli kapualj északi, első ülőfülkéje feltárás után

mellette lévő szintén dongaboltozatos helyiségbe, amely a kapualjtól északra fekvő, földszinti terem alatt fekszik. Innen nyílik a mélypince lejáró, amely a Vár-hegy barlangpince-rendszerébe vezet. Az alsó pincében középkori kváderkő-falazással körülvevő kút maradt fenn ép és használható állapotban.

A mai épület-komplexus hatalmas déli határfala végig középkori kőfal. A barokk-kori udvari homlokzati főfal síkján túlnyúlik nyugat felé, a XI. Ince pápater 5. számú épület alagsori határfalában. Ettől a faltól délre, az első emeleti tűzfalban feltárt középkori kőkeretes átjáróajtó (14. kép.) tanúsága szerint emeletes épületszárny állott valamikor. Mivel e déli határfalnak az utcai főhomlokzatban látható sarokarmirozása (39. kép. bal szélén.) egy, a mai épülettől délre fekvő, önálló középkori ház egykori létét bizonyítja, ezért az említett emeleti átjáróajtó arra mutat, hogy e szomszédos középkori ház udvari szárnyát később, de még a XV. század folyamán épületünkkel egybekapcsolták.

Az utcai homlokzati főfal első emeleti részének vakolatleverése során a déli irányból számított második ablak északi kávéja mellett, mintegy 50 cm-nyire, profilozott gótikus ablakkeretkő került elő (15. kép.). Keletkezése a XV. század első felére tehető. A középkori forrómészhabarcsba ágyazott keskenyméretű téglaelemekből való falazatban eredeti helyén áll. Az ablakkeretkő profilozása azonos a Fortuna-utca 10. sz. ház utcai főfalában, az első emelet déli végében feltárt ablakkeretkő profiljával (16. rajz jobb felső sarkában.). Az ablakot még a középkorban valószínűleg elfalazták, és a későbbi átépítések során fülkefa-

is elpusztult, úgyhogy a keretkőhöz jelenleg hozzátartozó középkori kőfal a későbbi nyílásfalazás maradványa már.

A homlokzati fal első emeleti részén, az északi irányból számított 9., 10., 11., 12. ablakok mindkét oldalán, hasonló középkori kőfal-szalagok voltak láthatók, ezek azonban még a középkori beépítés első fázisában — Zsigmond korában — kialakított eredeti ablakok fülkefalazásai voltak. A déli fülkefalak mindegyike épen maradtak és a belső síkon le vannak sarkítva. Külső síkjukon lévő kávéikat akkor vették le, amikor az újabb renaissance-kori nyílásszűkítő téglafülkéket beléjük falazták; így az eredeti, középkori ablakok szélességi méreteit már nem lehetett pontosan megállapítani. Az északi irányból számított 10. és 11. ablak déli fülkefalához csatlakozó középkori kiváltóívek — amelyek az eredeti nyílások záradékait alkották — az utcai homlokfal első emeleti részének belső síkjáról történt vakolatleverés után nyomokban láthatóvá váltak. Ezek a kiváltóívek $24 \times 12 \times 4$ cm-es, kézzel vetett középkori téglából épültek és keletkezésük ideje a XV. század elejére tehető. Akkor pusztították el valamennyit, midőn — valószínűleg 1500-körül — ablakmagasítás folytán az ablakzáradékokat mintegy félméterrel megemelték. Az északi irányból számított 9., 10., 11., 12. ablakok fennmaradt renaissance-kori falazataihoz tartozó szegmentíves kiváltó-hevederek ez építkezés maradványai. ¹³ (17. rajz.)

A középfőfalban, a lépcsőkar emeleti érkezésénél, gótikus kőrác maradványai kerültek elő, (18. 19. kép.)¹⁴ a XIX. századi nyílásfalazás eltávolítása után.

Ez a kőrács, a középkori ház egykori udvari, homlokzati falának külső síkján állt, és eredetileg közvetlenül az udvarra nézett. Keletkezését a XIV. század végére — XV. század elejére tehetjük, annyiival is inkább, mivel profilszerkesztése közeli rokonságot mutat a pesti belvárosi plébániatemplom gótikus szentélyében lévő XV. század elején készült ülőfülkék profilozásával.¹⁵ További rokonsága ugyane templom déli tornyának gótikus ablakán található profilal szintén valószínűnek látszik. Kőrácsunknak asztalos-hornya nem volt, ami azt bizonyítja, hogy nyitott folyosó kőrácsa lehetett (22. rajz.). Belső síkjától kelet felé, mintegy 1.50 m távolságban állhatott a folyosó belső fala, (2. rajz emeleti alaprajz) melynek ajtóin keresztül lehetett az emeleti, utcai traktus, középkori helyiségeibe jutni. Sajnos ennek a középkori megoldásnak igazolására az emeleten semmiféle adat nem kerülhetett elő, mert itt a középkori falak majdnem mindegyik elpusztultak. A folyosó belső falát hordó földszinti fal vagy pillér valószínűleg fennmaradt alapozásának feltárására pedig kutatásaink során nem nyílt mód.

A középső középkori lakóház földszinti helyiségei — szintén az épület középtengelyében fekvő kapualjhoz csatlakoztak. Ez a kapualj a mai épületkomplexusnak északi kapualját alkotja. Egyrészt mellé és fölé falazott, különböző korszakokból származó falazatrészeinek kortörténeti értékeléséhez az északi és déli falában fennmaradt ülőfülkék, valamint a hozzájuk tartozó falazat szolgáltatott a kiindulási alapot. A két negyedkörívvvel indított, félköríves záródású, háromkaréjos fülkék formai kiképzésük, arányaik és profilozásuk után ítélve a XIV. századból valók; (20. rajz és 23. 24. kép) a fülkék kőíveivel egyidős hátfala nagyszemű dunakavicsos, középkori forrómészhabarcsba ágyazott apró törmelékközből áll.



10. A déli kapualj északi harmadik és negyedik ülőfülkéje feltárás után



11. A déli kapualj északi falában a második, harmadik és negyedik ülőfülke helyreállítás közben



12. A lépcsőház keleti falában a földszinten feltárt ablak

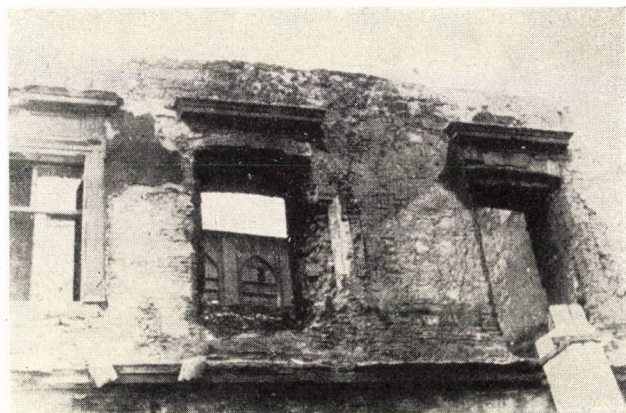


13. Az épület északi kapuja újjáépítés után, 1953-ban

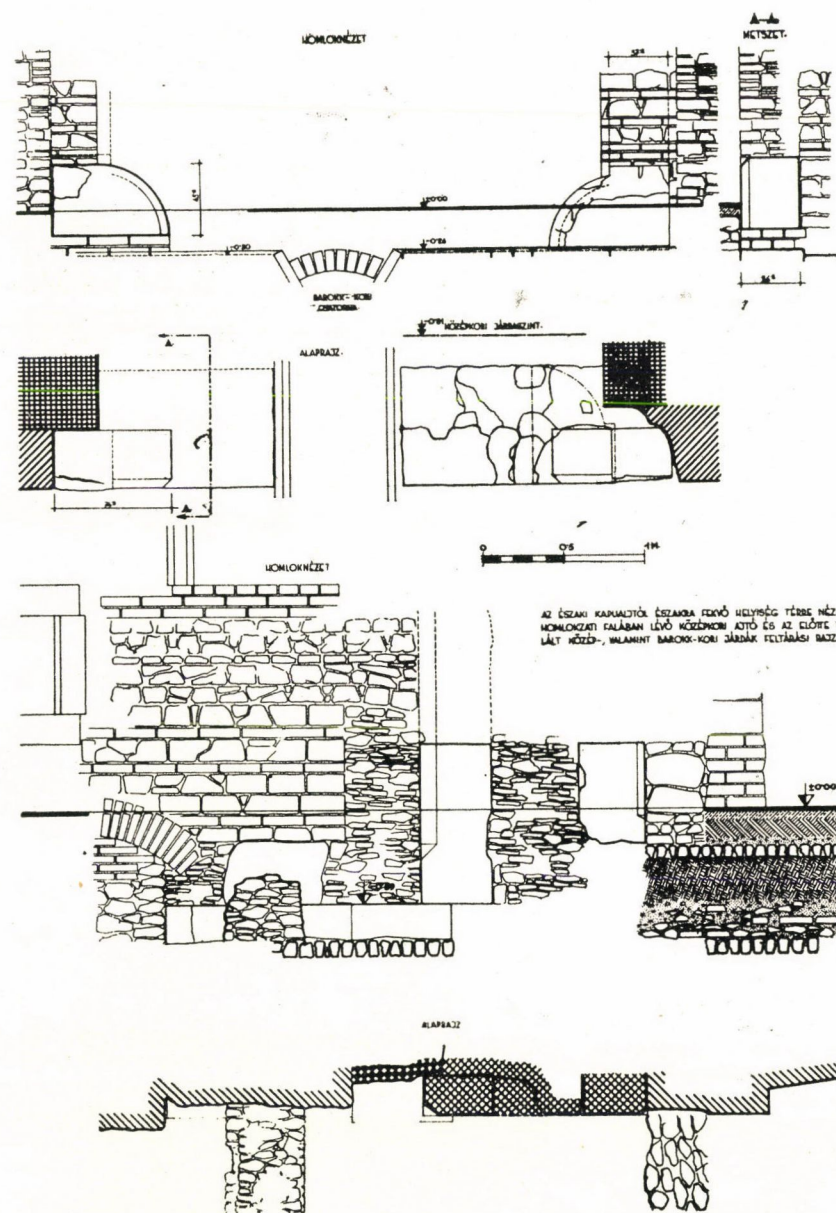


14. A déli határfalban, az emeleten feltárt középkori ajtónyílás jobboldali függőleges keretköve és a záradékkő maradványa

E középkori falazattal szervesen összeépült és azonos habarcsanyaggal, tehát egyidőben készült el a kapualj téglából rakott első dongaboltozata. Maradványai még helyenként láthatók, így főként a kapualj mindkét oldalfalának térfelöli irányból számított jelenlegi első és második fülkéje felett, a vállvonalától felfelé, a dongaboltozat félhenger-felületének negyedrésznyi magasságában. Az északi fal első fülkéje felett a dongaboltozat keskeny méretű (4 cm-es) középkori, teljesen ép téglanyagból épült. A kapualj boltozatát későbbi időben helyreállították: az eredeti dongaboltozat maradványait új boltvállnak alakították ki és erre falazták az ugyancsak keskeny méretű, de már használt,

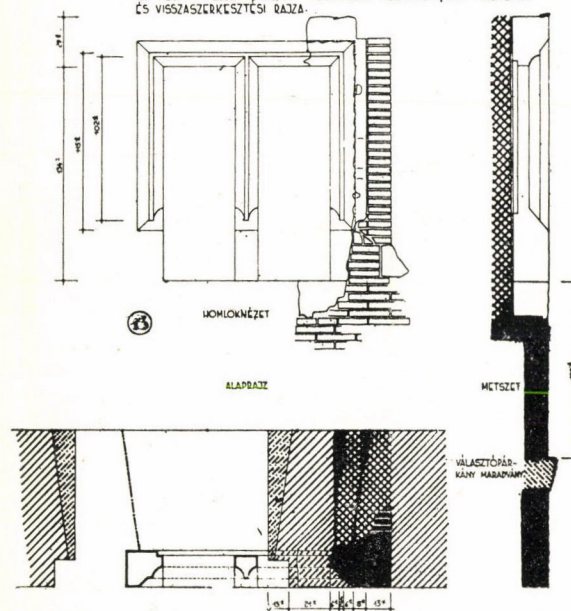


15. Az utcai homlokzat I. emeleti része, az északi irányból számított 13. 14. és 15. ablak a feltárt középkori ablakkeretkő-törredékkel



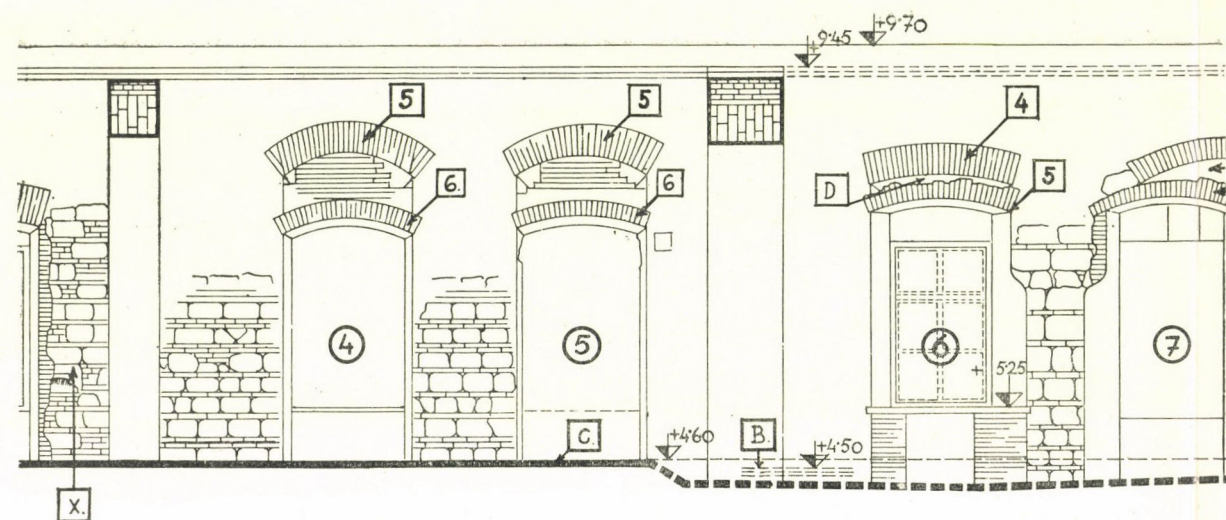
16. Középkori műemléki részletek kutatási rajza. M. = 1:10

A TÉRRE NÉZŐ HOMLOKZATI FŐFALBAN AZ ÉSZAKRÓL SZÁMÍTOTT 4. ABLAK MELLELT FÉLTART KÖZÉPKORI ABLAKKERETKŐ FELVETELI ÉS VISSZASZERKEZTÉSI RÁJZA.



JELMAGYARÁZAT

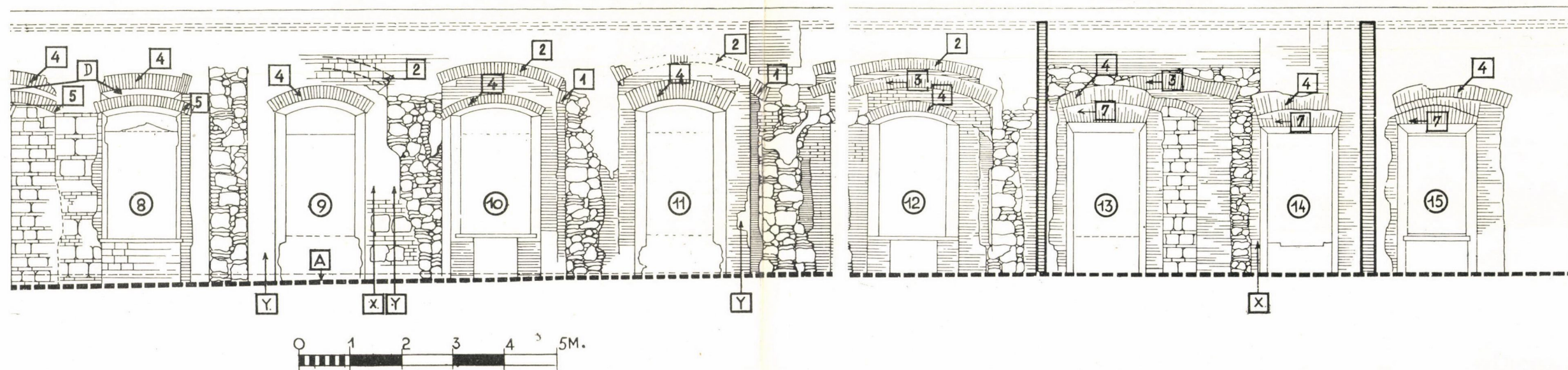
1. Középkori beépítés első fázisa. XIV. század közepe. Korai jellegű törtkőfalazat.
2. Középkori beépítés második fázisa. XIV. század vége — XV. század első fele.
3. Középkori beépítés harmadik fázisa. XV. század második fele — XVI. század eleje.
4. Renaissance-kori beépítés. Középkori téglanyag újkori mészhabarcásban.
5. Késői renaissance — török-kori beépítés. XVI. század. Vegyesfalazat sárhabarcásban.
6. Korai barokk beépítés. XVII. század vége — XVIII. század első negyede.
7. Barokk beépítés. XVIII. század második fele. Nagyméretű téglanyag a falazatban.
8. XIX. századi beépítés. XIX. század első feléből származó betűjelzéses téglanyag.
9. Elpusztult gótikus ablakfülke rekonstruált falsíkja.
10. Az északi kerékvetőkő feltárási helyén, másodlagos barokk-kori elhelyezésben.
11. Az észak kerékvetőkő elméleti visszahelyezése eredeti helyére, a középkori szintre.
12. A déli kerékvetőkő feltárási helyén, másodlagos elhelyezésben barokk-kori téglaljazaton.
13. Középkori küszöbszint.
14. Jelenlegi járdaszint.
15. Középkori kapu kökeretének hiányzó darabjai.



JELMAGYARÁZAT

1. Középkori. XV. század eleje.
2. Renaissance-kori. 1500 körül.
3. Török-kori. XVI—XVII. század.
4. Barokk kor. XVIII. század második és harmadik negyede.
5. XVIII. század utolsó negyede — XIX. század eleje.
6. XIX. század első fele.
7. XIX. század második fele.

- A. Elpusztult padló alatti feltöltés jelenlegi szintje.
- B. Homlokzati választópárkány szintje.
- C. Megmaradt betonpadló szintje.
- D. Barokk díszítőfestés 1777—1784. körül.
- X. Barokk-kori ablakfülke falazatból másodlagosan elhelyezett pálcátagos, gótikus ablakkeretkő töredékek.
- Y. Barokk-kori ablakfülke falazatból másodlagosan elhelyezett kyma profilos, renaissance kőzetta töredékek.



17. Az I. emeleti utcai homlokfal belsejének kutatási rajza. M = 1 : 50

sérült középkori téglából készített második dongaboltozatot. Ennek az új dongának belső íve az első boltozat ívéhez képest megesúszott és ez a csúszás az új boltváll magasságában mindenhol törést okozott. E második dongaboltozat feltehetően még a XV. században keletkezett. Pusztulását talán tűzvész idézhette elő, mert megmaradt részein kormos égésnyomok láthatók. Az elpusztult részeket pótolták: a kapualj nyugati felében lévő kő hevederívtől a tér felé, a donga hosszúságának mintegy felét újralfalazták, a második dongaboltozat előtt pedig, nagyobb radiussal, teljesen új ívet készítettek. Így keletkezett a harmadik dongaboltozat, amely szintén keskeny méretű, de még erősebben sérült középkori téglaelemekből készült, minden bizonnyal már a XVI. század első felében (26. rajz.).¹⁶

A kapualj déli falában a tér felől számított harmadik fülke mellett, középkori sarokarmirozású ajtóbéllet nyílásában gótikus ajtókeret gyámos szemöldökköve került feltárássra a kapualjtól délre fekvő helyiség belső falsíkján (20. rajz felső metszet, 26. rajz felső nézet). A szemöldökkövhöz tartozó ajtó nyílása egy eredetileg meglévő ülőfülke helyén áll, amely fülkének bizonyítéka az ajtónyílás közsöbkkövéül szolgáló ülőfülke padköve. Az ajtónyílás tehát a fülkék felépítése után létesült, s mivel armirozott béllete a kapualjtól délre fekvő helyiség középkori dongaboltozatát hordó előfalazással is homogén összedolgozást mutat, így azzal egyidőben készült. Szemöldökkövének tanúsága szerint a XV. század közepe előtti időből nem igen származtatható.

A kapualj északi falában, a keleti irányból számított harmadik ülőfülke hátfalában, téglából falazott lámpa-fülke került kibontásra, a felette lévő füstelvezető nyílással együtt (26. rajz alsó metszet.). Az ülőfülke sor-tól nyugatra lévő ajtónyílás felett késő-gótikus ajtókeret szemöldökkövéét tártuk fel (27., 28. kép.). A felette lévő

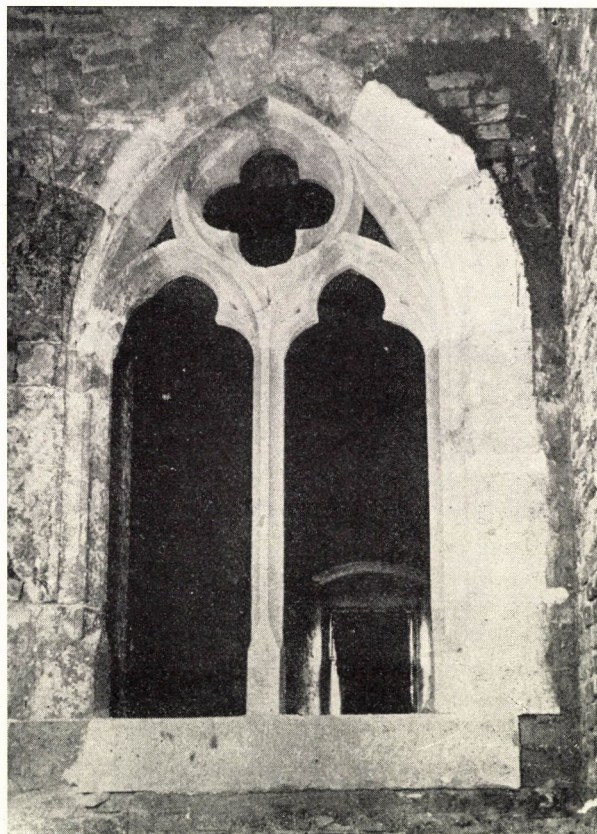
teherelhárító ív vele egykorúnak látszott. Ez a gyámos szemöldökkő, egymást átható gazdag profilozásáról ítélve, a XV. század végén, Mátyás- király uralkodása idején készült (20. rajz alsó metszet, 26. rajz alsó nézet.).

A kapualjtól délre fekvő földszinti helyiséget minden oldalán a középkori beépítés első fázisában keletkezett falrészek határolják. Mivel a terem középkori tégladongaboltozatát az északi fal kömagja elé utólag falazott és az előbbieken XV. század közepére datált téglafal hordja, azért feltehető, hogy ezt a boltozatot eredetileg fa födém szerkezet előzte meg.

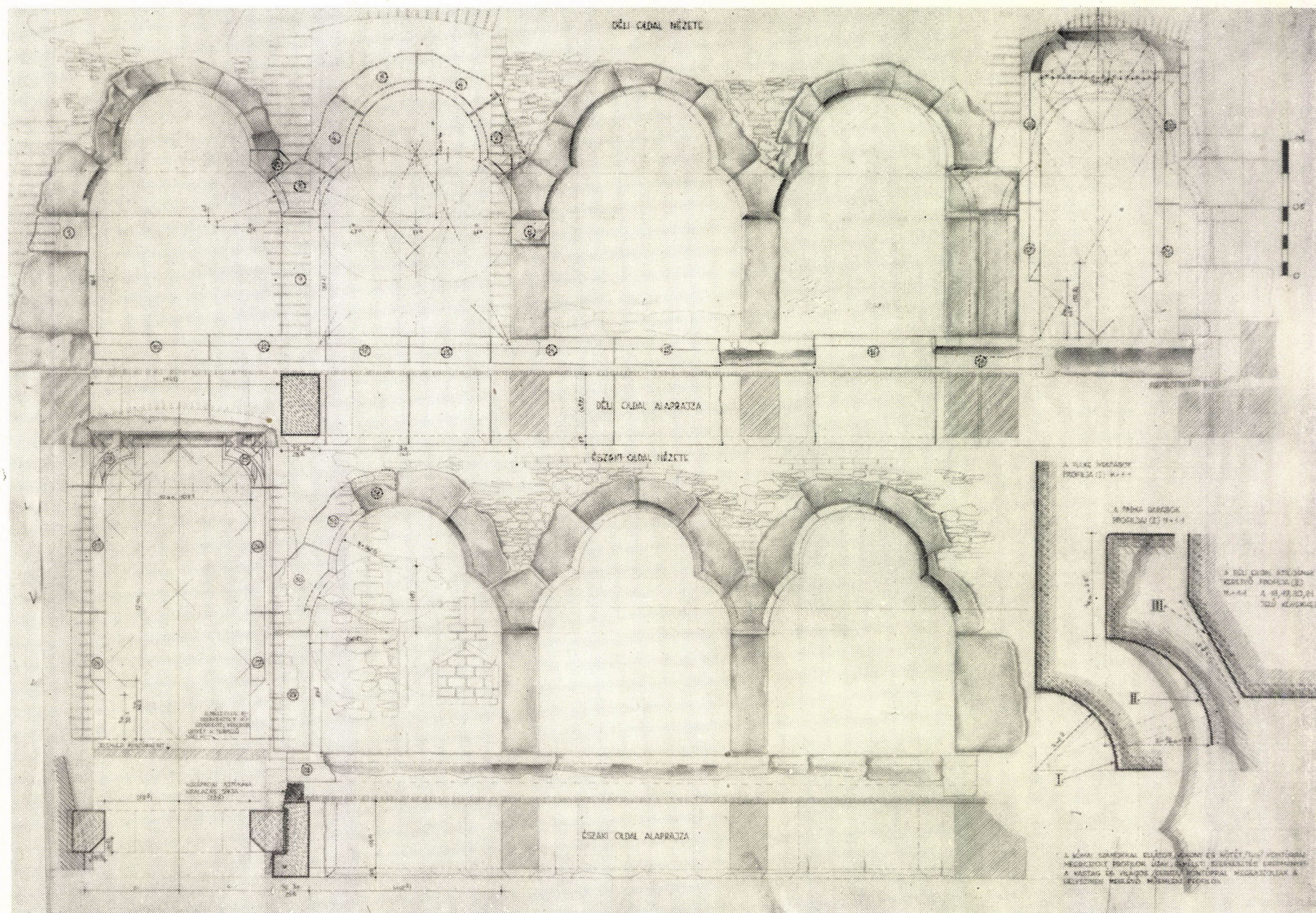
A kutatás során, a déli Kapualjtól északra fekvő helyiség dongaboltozatáról lehordták a feltöltést és megelőző födém szerkezetet igazoló adatok kerültek napvilágra. A helyiség oldalfalain a boltozat felett a feltöltés terében is vakolt falsíkot találtunk. Ez azt bizonyítja, hogy valószínűleg középkori eredetű fagerendás födém állt egykor a dongaboltozat helyén. Az északi kapualjtól délre fekvő helyiség északnyugati sarkában, két egymást követő barokk-kori beépítési fázisban elfalazott ajtónyílás kibontása után, egy eredetileg közvetlenül az udvarra nyíló középkori ajtó küszöbköve tűnt elő, mintegy 20 cm-nyivel a jelenlegi padlószint alatt. A délkeleti sarokban, utcára nyíló középkori ablaknak belső síkján lesarkított fülke falazatát hozta napfényre a kutatás. A keleti fal középtengelyében, az északi irányból számított 7. és 8. ablak között egy utcára nyíló félköríves záródású, (méret 112/178 cm) középkori ajtókeretkő került feltárássra (29. kép.). Küszöbszintje a jelenlegi járdaszint alatt 1.25 m-nyire fekszik, ami azt bizonyítja, hogy az ajtó nem az általunk feltárt középkori járdaszinthez igazodott, mivel küszöbe annál mintegy 40 cm-rel mélyebben van. Az ajtókeretkő formájáról és arányáról ítélve talán még a XIII. századból is származ-



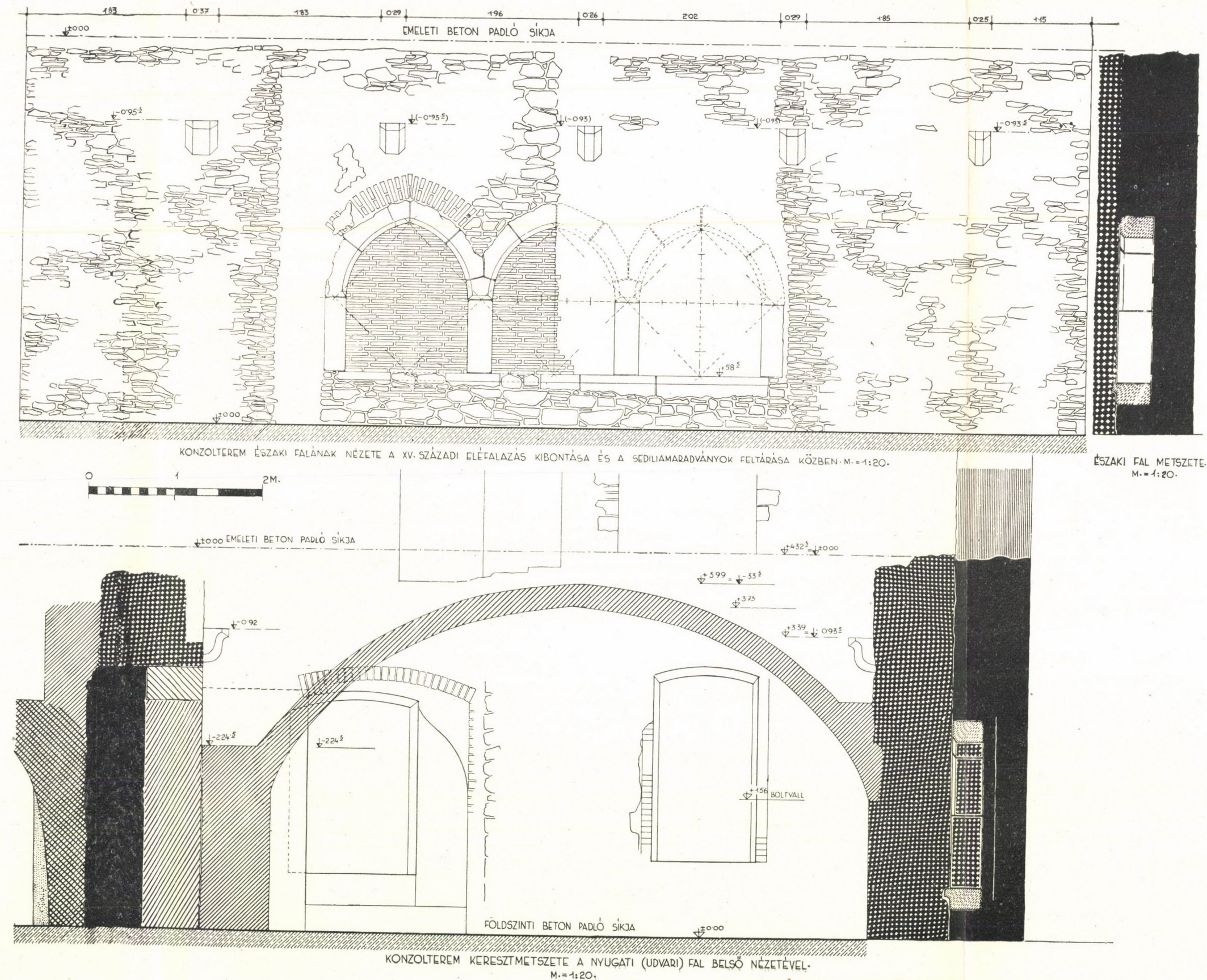
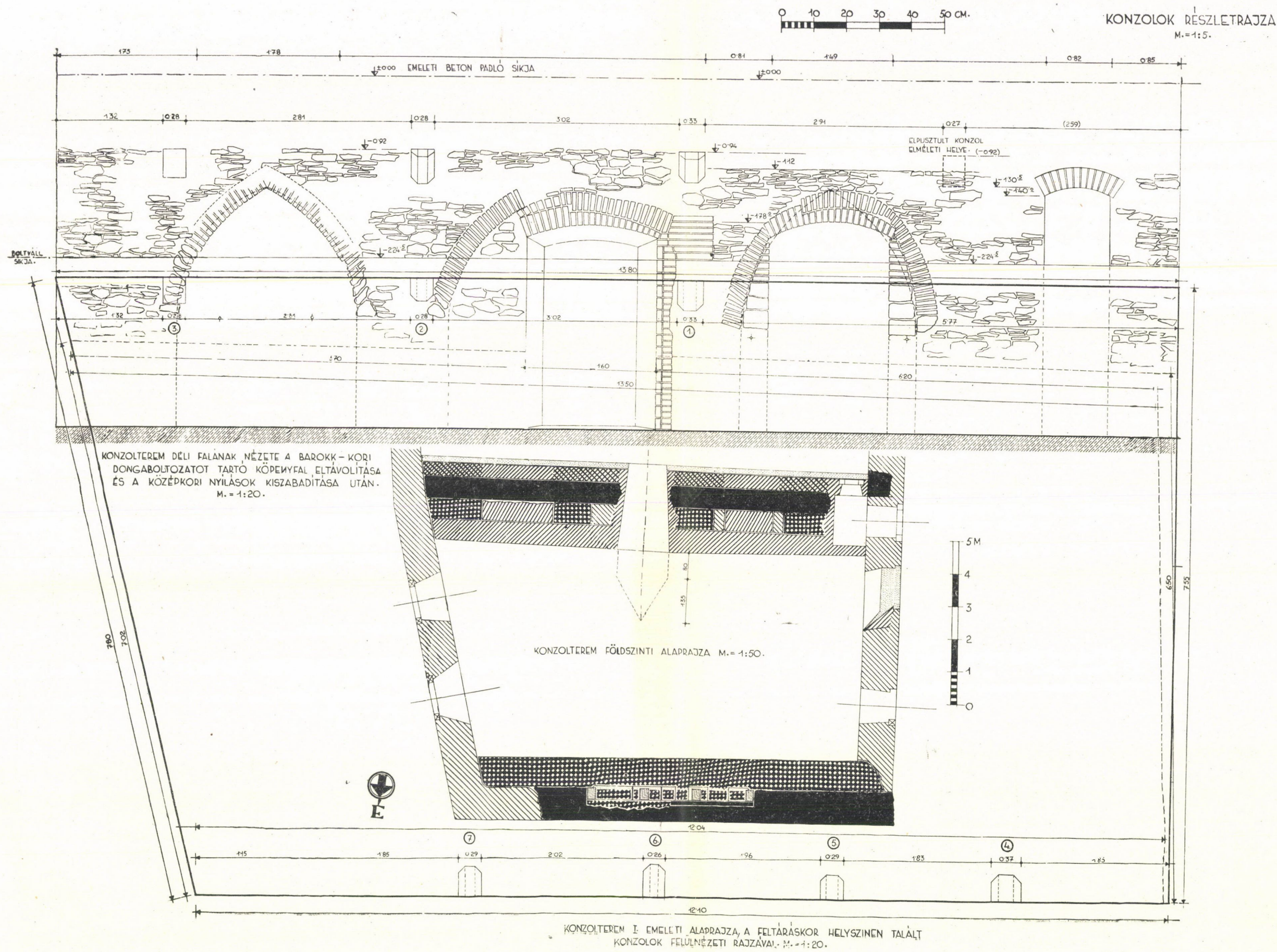
18. Az emeleti gótikus kőrác maradványai a feltárást után



19. Az emeleti gótikus kőrác helyreállítása után 1953-ban



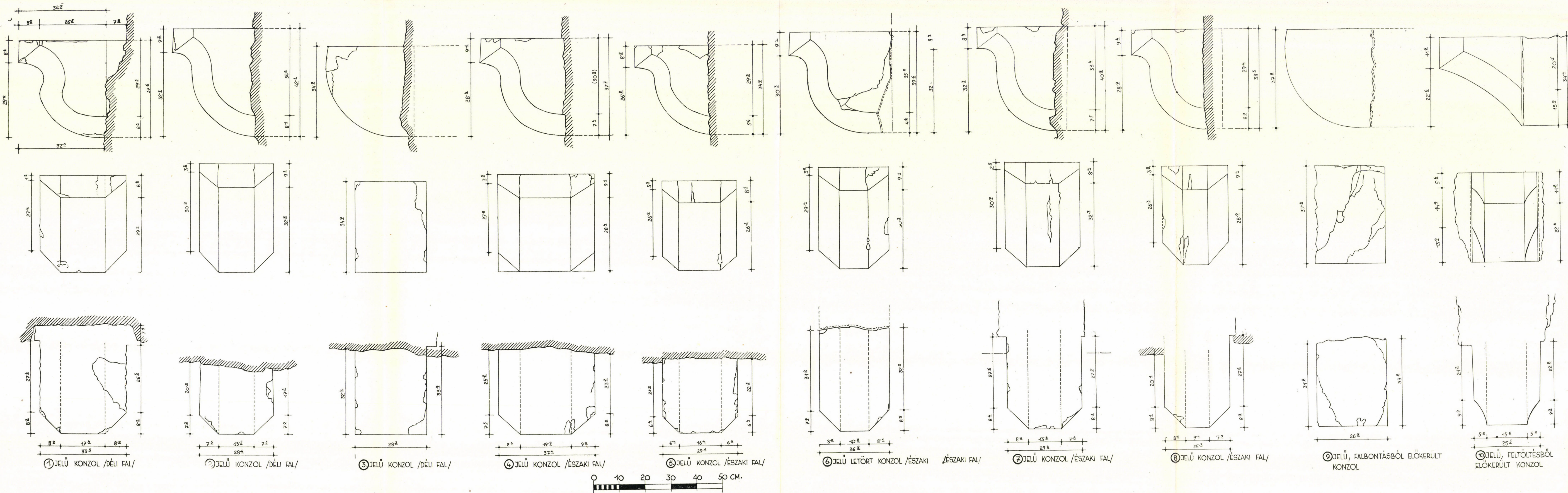
20. Az északi kapu ülőfülkéinek és ajtóinak helyreállítási terve. (Kőfaragó munkarajz) M. = 1 : 10



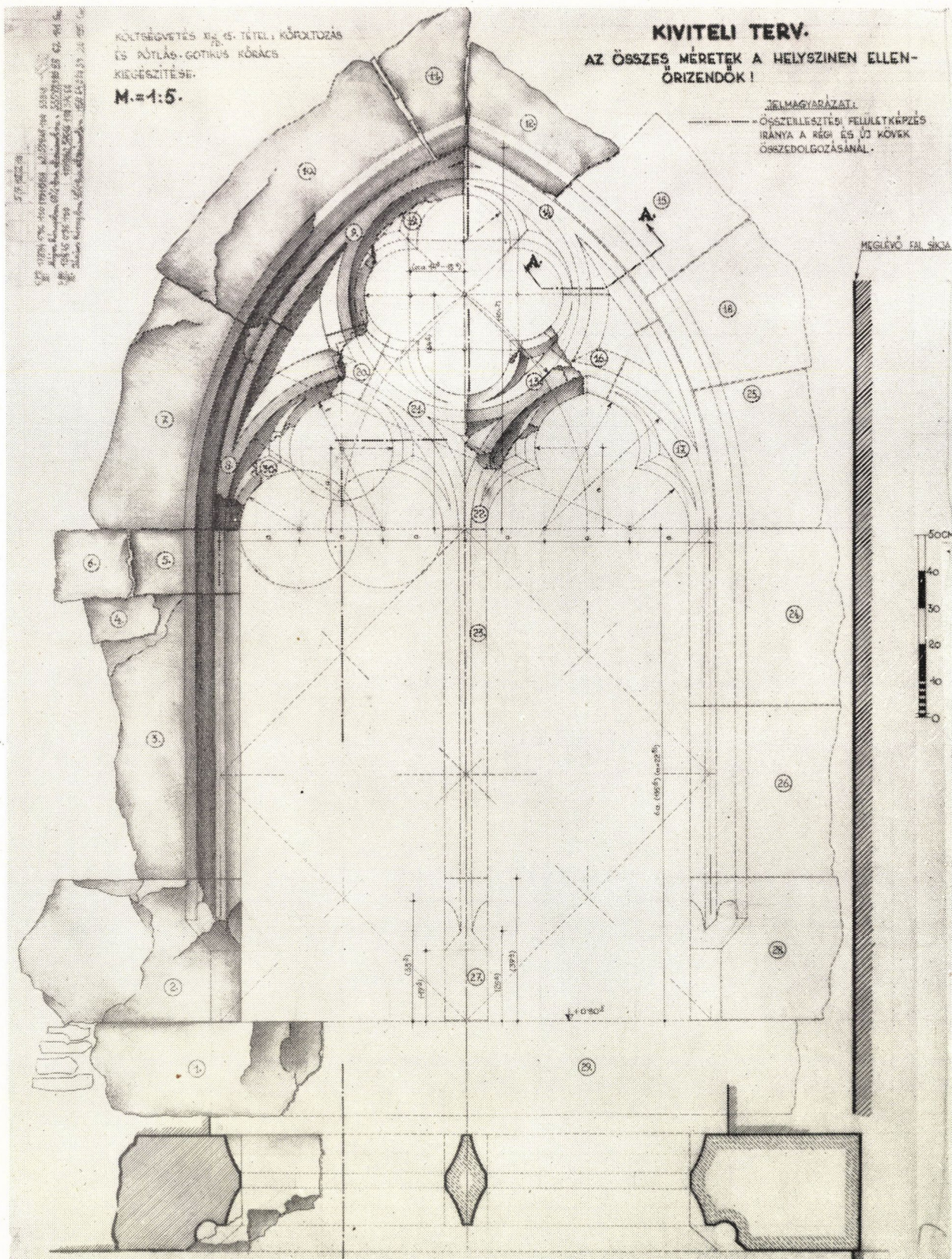
AZ ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÁS RELATÍV KRONOLÓGIAI JELZÉSEI- NEK MAGYARÁZATA.

- KÖZÉPKORI BEÉPÍTÉS ELSŐ FÁZISA. XIV. SZÁZAD KÖZEPE.
- KÖZÉPKORI BEÉPÍTÉS MÁSODIK FÁZISA. XV. SZÁZAD.
- KÖZÉPKORI BEÉPÍTÉS HARMADIK FÁZISA. XV. SZÁZAD LEGVÉGE—XVI. SZÁZAD LEGELEJE.
- TÖRÖK KORI FALAZAT. XVI.—XVI. SZÁZAD.
- BAROKK KORI BEÉPÍTÉS ELSŐ FÁZISA. XVII. SZÁZAD VÉGE—XVIII. SZÁZAD ELSŐ NEGYEDE.
- BAROKK KORI BEÉPÍTÉS MÁSODIK FÁZISA. XVIII. SZÁZAD ELSŐ FELE /NYILÁSELFALAZÁSOK/
- BAROKK KORI BEÉPÍTÉS HARMADIK FÁZISA XVIII. SZÁZAD ELSŐ FELE—SZÁZAD UTOLSÓ NEGYEDE.
- A BEÉPÍTÉS UTOLSÓ FÁZISA. XVIII. SZÁZAD VÉGE—XIX. SZÁZAD LEGELEJE.
- LEGÚJABB KORI BETONPADLÓ. XIX. SZÁZAD VÉGE.
- GOTIKUS SEDILIAFÜLKÉK. XIV. SZÁZAD KÖZEPE.

21/a. A földszinti konzolterem kutatási rajza, metszetek és részletek. M. = 1:50, 1:20, 1:5.



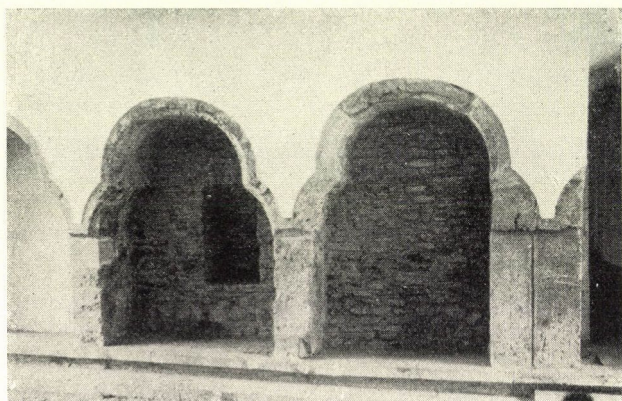
21/b. A földszinti konzolos terem kutatási rajza. Konzolok részletrajza. M. = 1:5.



22. Az I. emeleti gótikus körács helyreállítási terve. (Kőfaragó munkarajz.) M. = 1 : 5

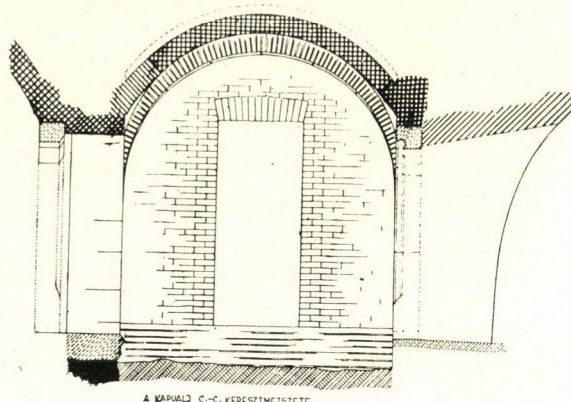
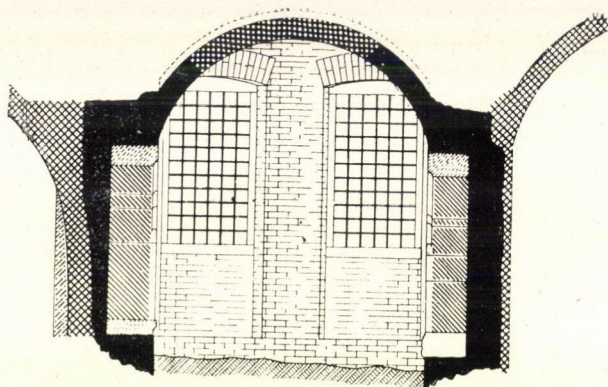


23. Az északi kapualj déli falában a harmadik és negyedik ülőfülke feltárás közben



24. Az északi kapualj déli falában a második, harmadik és negyedik ülőfülke helyreállítás után

tatható, helyzetéből távolabbi következtetéseket vonhatunk le. Mivel az élszedésmentes ajtókeret küszöb-köve a déli kapualj talajszintje alatt feltárt legkorábbi leletek szintjével azonos mélységben fekszik, ebből az összefüggésből világosan kiderül, hogy azokkal egy időben keletkezhetett. A déli kapualj déli fala alatt, a lépcsőházi bejárati ajtótól nyugatra eső falszakaszban, a jelenlegi szint alatt 1.25. m mélységben macskafejes kövezet került feltárássra. Kétségtelen, hogy ez a legmélyebb szinten épségben fennmaradt kőburkolat a kapualj legkorábbi járdaburkolata. Mellette, a falban, sértetlen állapotban volt látható egy hozzá igazodó, $82 \times 80-90$ cm alapterületű, 40 cm magas, tetején csomagtárolóként rézsűvel lesarkított korai gótikus pillérlábazat. Ennek falalapozásában nagyfeszítávú téglakiváltóív látszott, amely már a középkori pincéhez tartozott. A pillérlábazatra, alapozásától eltérő jellegű kőfalazat volt ráépítve, amely az ülőfülkesor alatt is végighúzódott, és a fülkék hátfalával homogén összeépítést mutatott, ami keletkezésének korát meghatározta a XIV. század végére. Az alatta megmaradt pillérlábazat és alapozása a benne lévő kiváltóívvel egyetemben tehát korábbi eredetű, mert a faragott-kőlábazat egy olyan földszinti architektúra maradványa, amelyet akkor bontottak el, amikor a jelenlegi kapualjat építették. Ez a megállapítás mindenben megegyezik az utcai homlokzat falában, az északi irányból számított 7. és 8. földszinti ablak alatt feltárt, s azonos szinten álló gótikus ajtókeretkövön tett észrevételekkel is.



25. Az északi kapualj kutatási rajza, metszetek
M. = 1 : 20

Jelmagyarázat

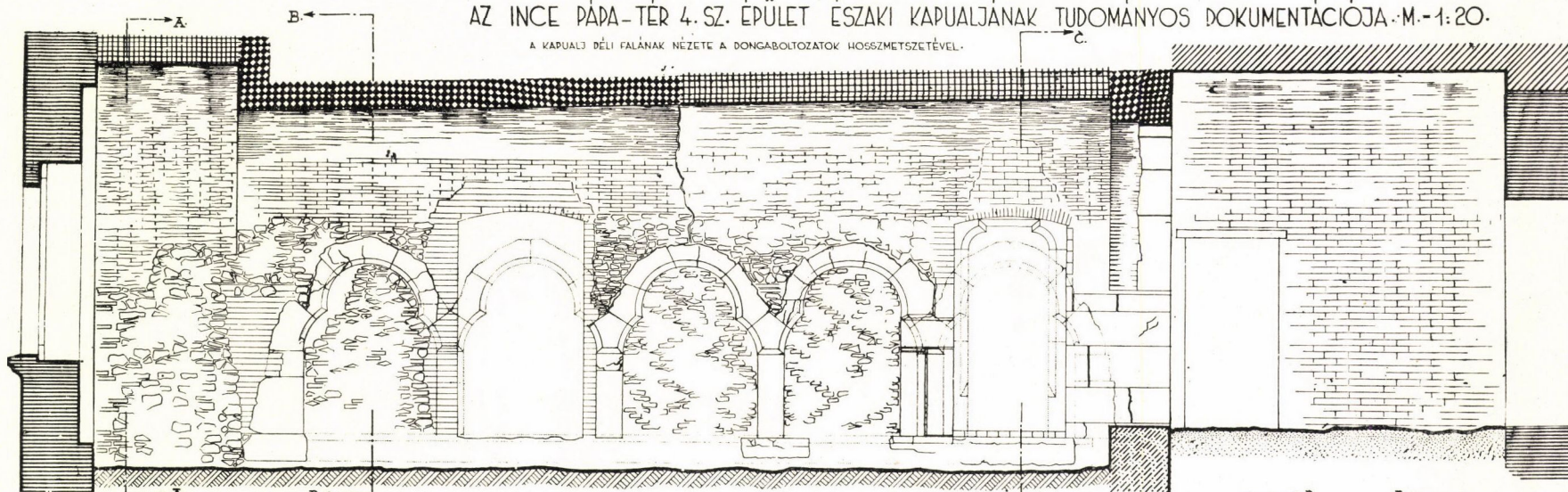
1. Középkori beépítés első fázisa. XIV. század közepe.
2. Középkori beépítés második fázisa. XIV. század vége — XV. század közepe.
3. Középkori beépítés harmadik fázisa. XV. század közepe — XVI. század eleje.
4. Renaissance — török-kori beépítés. XVI. század.
5. Korai barokk beépítés. XVII. század vége — XVIII. század első negyede.
6. Barokk beépítés. XVIII. század második fele.
7. Késői barokk beépítés. XVIII. század vége.
8. Ugyanaz, a 7-től eltérő falazóanyagokból.
9. Középkori faragottkő részek metszete.
10. Feltöltésréteg.
11. XIX—XX. századi betonpadló.

Az északi kapualjtól délre fekvő földszinti szoba padlózata alatt földdel kitömött pince terület el, amelynek az udvarra felvezető kijárati ajtajából (méret: $97/168$ cm) az élsarkított profilú, félköríves záródású keretkő, a küszöbkel együtt épen fennmaradt (30. kép.). Ez a küszöbszint a fölötte lévő, már említett, udvarra nyíló középkori ajtó küszöbe alatt 2.53 m-nyire fekszik.

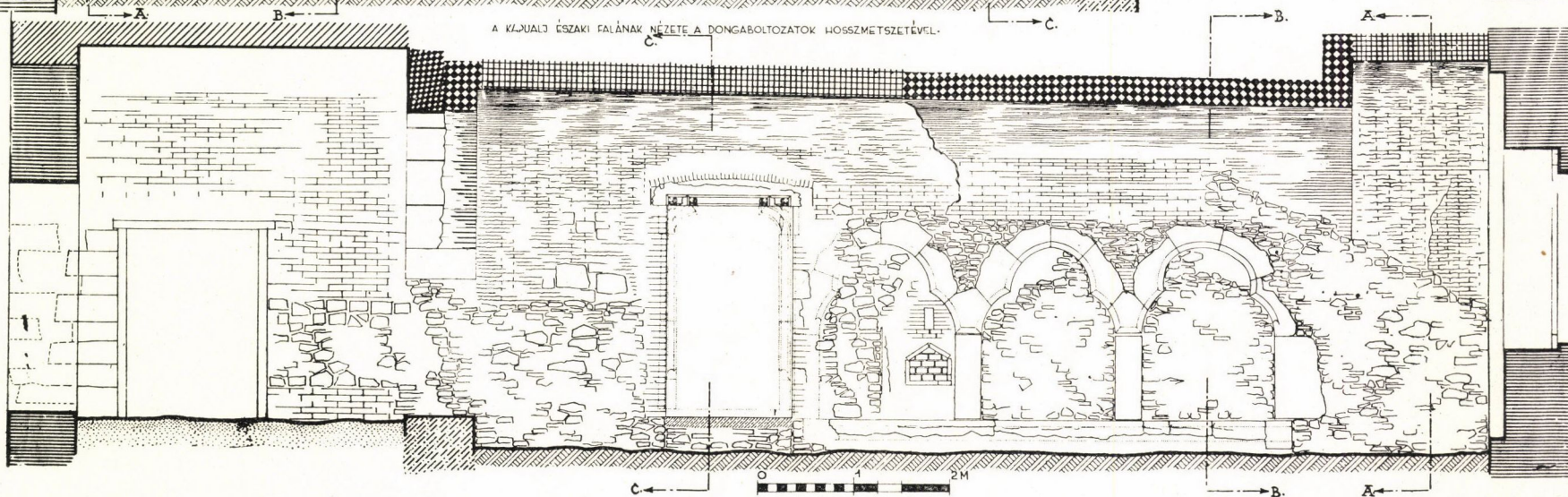
A kapualjtól északra fekvő, jóval nagyobb alapterületű helyiség egykori középkori falaiból ma már csak nyomok láthatók az északnyugati és délkeleti sarokban. E helyiség szintén alapincézett, és a pince lejárati

AZ INCE PÁDÁ-TÉR 4. SZ. ÉPÜLET ÉSZAKI KAPUALJÁNAK TUDOMÁNYOS DOKUMENTÁCIÓJA M.-1:20.

A KAPUALJ DÉLI FALÁNAK NÉZETE A DÖNGABOLTOZATOK HOSSZMETSZETÉVEL.



A KAPUALJ ÉSZAKI FALÁNAK NÉZETE A DÖNGABOLTOZATOK HOSSZMETSZETÉVEL.



26. Az északi kapualj kutatási rajza, metszetek M. = 1:20

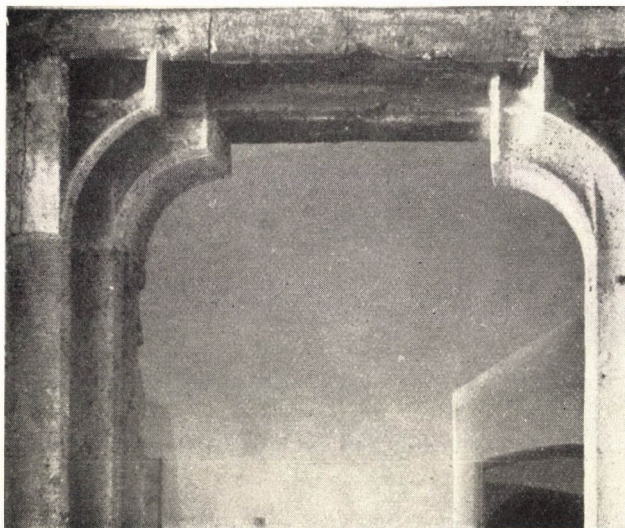
A rajz jelmagyarázata közös a 25. rajzéval.



27. Az északi kapualj északi falában feltárt késő-gótikus ajtókeret szemöldökkő-maradvány

lépcsője itt is az udvari, déli homloksíkon kívülről indul éppúgy, mint a déli, középkori épületnél. A pincegádor földszintre is felnyúló nyugati fala egyértelműen bizonyítja a földszinti helyiség jelenlegi, udvari homlokzat síkjáig tartó egykori kiterjedését. A terem északi fala — amely egyben a középső épület egykori tűzfala volt — többretegű s ezért jelenleg 2.70 m — széles. Középkori falmagja a többi, legkorábbi körítőfalakkal azonos anyagú. Ez elé van falazva a jelenlegi padozati szintig lefutó, szabályszerű félkörívben rakott középkori tégladongaboltzat, amely a kapualjtól délre fekvő helyiség boltzatával egyidős és termünk déli falában a kapualj északi ülfülke sorának törmelék-kő hátfalához támaszkodik. Valószínűleg a XVII. század végén több helyen beszakadt anélkül, hogy teljesen leomlott volna: ezeket a lukakat a XVIII. sz. első felében befoltózták.¹⁷ Később a boltzatlatbat 15 cm. vastag előfallal mindkét oldalán elfalazták, s ezzel a boltzat — látszatra — körszelet keresztmetszetűvé vált. Ez a boltzat falától elváló fal téglanyagából ítélve a XVIII. század vége felé épült (2. rajz földszinti alaprajz.).¹⁸

Az épület földszinti, utcai homlokzatának eredeti kialakítására utaló adatok a jelenlegi járdaszint alatt fekszenek. Ennek felbontása után a középkori járda-



28. Az északi kapualj késő-gótikus rekonstruált ajtókerete a helyreállítás után

szint egy szakasza (31. kép) és egy ahhoz igazodó középkori kapukeret-kő maradványa (32. kép) vált láthatóvá, amely küszöbkővel együtt eredeti helyén maradt fenn. A küszöbkő a jelenlegi járdaszint alatt 60 cm. mélyen, a járdaszint pedig a jelenlegi szint alatt 82 cm. mélyen fekszik (16. rajz bal alsó sarkában.). A kapukeret-kő a jelenlegi északi irányból számított harmadik földszinti ablak alatt állt, eszerint a kapualjtól északra fekvő helyiség utcai bejárati kapuja volt. Nyílásterében talált középkori törmelék-kőfalazat tanúsága szerint még a középkorban elfalazták. Valószínű, hogy ez az elfalazás az északi helyiség felé nyitott kapualji ajtó létesítésével függött össze, mert ennek következtében az utcai bejárat feleslegessé vált. Ennek alapján az utcai bejárati ajtó elfalazása ugyancsak a XV. század második felére tehető. A középső középkori lakóház emeleti beépítésére — adatok híján — nem derült fény.

Az északi, legkisebb alapterületű középkori lakóház a középső épület északi tűzfalához csatlakozott, és a jelenlegi konzolos terem (21/a. rajz) helyén állott. Egyetlen látható falmaradványa a jelenlegi épületkomplexus északi tűzfalában fellelhető korábbi kőfalmag, amely egykori kapualjának megmaradt északi oldalfala volt: eredeti szerepét a benne feltárt háromfülkés, csúcsíves záródású ülfülkesor bizonyítja (33., 34., kép.). A fülkék arányáról és egyszerű profilozásáról ítélve a kapualj a XIV. század második felében épülhetett (35. rajz.). Falának anyaga forrómészhabarcsba rakott törmelék-kőfalazat, amely az ülfülkesor hátfalát alkotó félégla széles, keskenyméretű középkori téglafal mögött látható volt. Ezzel a fallal átellenben, kb. 3 m-nyi távolságban kell az egykori kapualj déli falának helyét keresnünk (2. rajz földszinti alaprajz), amelynek alapozása a jelenlegi betonpadló alatt sejthető. Az ettől délre fennmaradó terület egy átlagos középkori helyiség területét adja ki.¹⁹

A kapualjtól északra ennek a háznak helyisége nem volt, mert kapualjunk északi szomszédságában a XI. Ince pápa-tér 5. számú épületkomplexus összeépítését megelőző időben fennállt ú. n. Ialics-féle ház²⁰ alaprajzában középtengelybe állított kapualj oldalain egy-egy helyiséggel kiépítve látszik, következésképpen a kapualjunkhoz északról csatlakozó középkori helyiség mára »Ialics-ház« középkori épületelődjéhez tartozhatott. E feltevést igazolja az is, hogy a XI. Ince pápa-tér 4. sz. épület északi tűzfala mentén a »Ialics-ház« egykori alaprajza erősen visszaugrott (1. rajz 6. helyszínrájza), s az utcavonal e rajzát a mai telekosztás is teljesen megőrizte.²¹ Joggal hihető tehát, hogy a jelenlegi konzolos terem helyén állott északi, középkori lakóház a kapualj déli oldalára épített egy helyiséges épület volt. Egykori emeleti beépítésére csupán a kapualj fennmaradt északi kőfalára sárhabarccsal épített török-kori falazat mutatott, az első emelet magasságában. Ezt 1951 nyarán bontották le és belőle — bontás közben — pálcatagokkal profilált gótikus ablakbélletkő, kyma-profilos renaissance kőpárkány, valamint heber feliratos sírkőtöredékek kerültek elő, másodlagos felhasználásukból.

Ezt az épületet valószínűleg a XVI. század első felében teljesen átépítették. Északi és déli határfala elé hevenyészett, középkori falazásmóddal készített törmelék-kőfalazatot húztak, amelyek közül az északnak alapozása fölött kb. 1 m-nyi magasságban jétesített faláttörés alkalmával, az udvar felőli első két konzol közötti falszakaszon középkori falmagba fúródott cca. 16—18 cm. átmérőjű vas ágyúgolyó került elő. Ez a tény az átépítés XVI. századi datálását megerősíti. A lakóház minden, ekkor még fennálló eredeti falát elbontva, a két új fal által lezárt teret egyetlen nagyteremmé alakították át. A déli falba három csúcsíves fülkét építettek (21/a. rajz: déli fal nézete), ezek középsőjébe valószínűleg ajtónyílást létesítettek s ezzel az északi házat a középsővel összekapcsolták. Az új falakban cca. 3.40 m. magasságban kilenc gótikus kőkonzolt helyeztek el (21/a. rajz: terem keresztmetszete és 36. kép), amelyek a terem egykori famennyezetét hordták: a kilenc kőkonzol közül kettő egyszerű,



29. Az északi kapualjtól délre, járdaszint alatt feltárt középkori ajtókeretkő-maradvány

negyedköríves fejű (37. kép) és más budavári analógiák figyelembevételével akár a XIV.—XV. századból is származtatható volna,²² a többi hét, rendkívül erősen és egyenetlenül elfaragott, hullámíves fejű (38. kép), késői gótikus konzol pedig már a XV. századból származik. Bontási, vagy romanyagból kikerült konzoljainkat tehát minden valószínűség szerint másodlagosan falazták be termünk falaiba. (21/b rajz: konzolok részletrajza.)

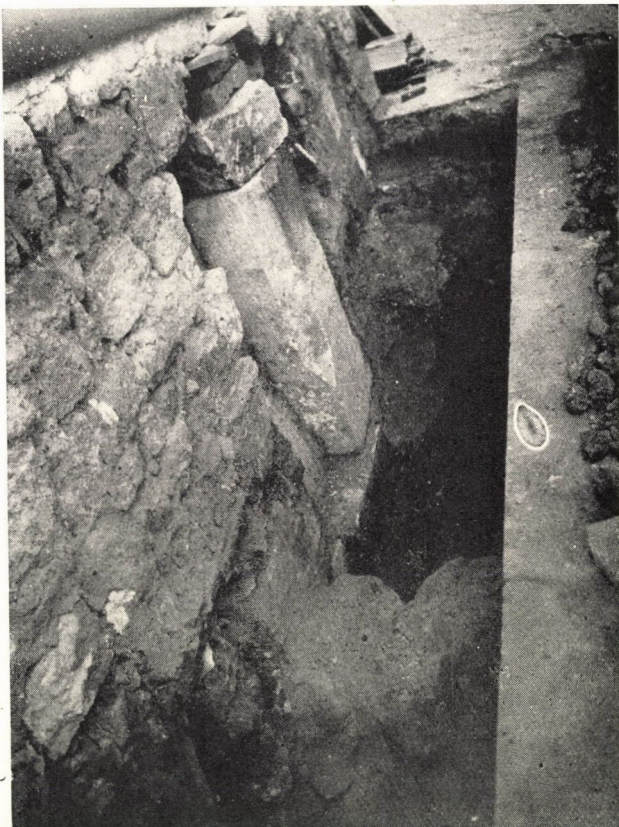
*



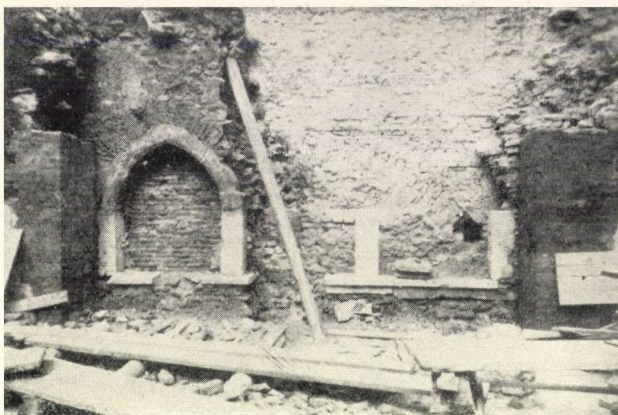
30. A déli kapualjtól északra fekvő második helyiség alatti pince középkori ajtókeretkőve



31. A feltárt középkori és barokk-kori járdaburkolat maradványa



32. Az északi kapualjtól északra, járdaszint alatt feltárt középkori ajtókeret maradványa



33. A földszinti konzolos terem ülőfülkesora feltárás után

Ami a három középkori épület renaissance-kori és török-hódoltság alatti továbbélését illeti, sorsukat az elszórt adatok összefüggéstelensége miatt egyenlőre követni nem lehet. Az utcai homlokzat első emeleti részén a déli, középkori ház területén, a középkori ablakfülke-falazatok mellett mindenütt renaissance-kori nyílásszűkítő fülkefalazásokat találtunk. Ezeknek alaprajzilag 60°-os szögben szűkülő béléte az emeleti belső térnek, az elpusztult kisebb szélességi méretű ablaknyílások pedig az utcai, homlokzati összképnek megváltozását eredményezték.

Új homlokzatalakítására mutat az eredeti homlokzatvakolásra ráhordott rózsaszínű renaissance-kori vakolat

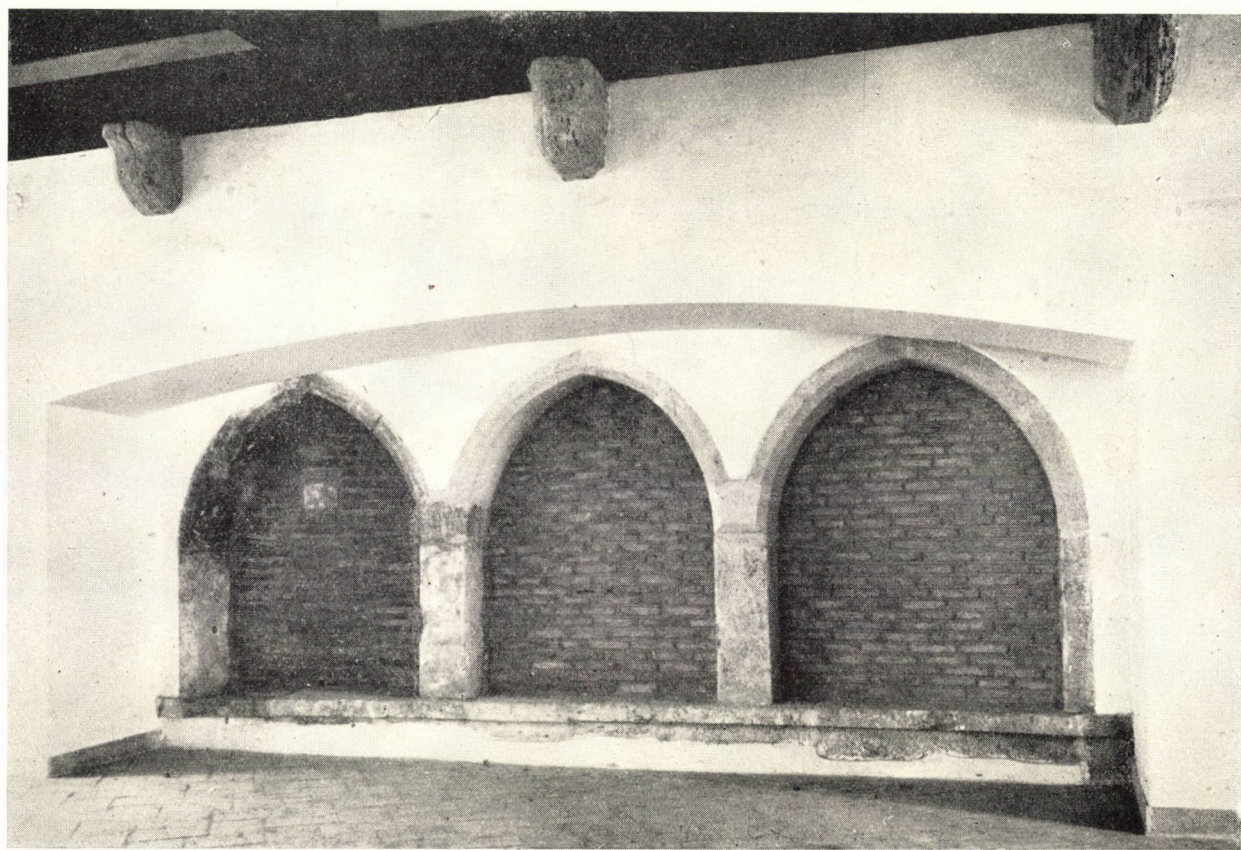
is, amelynek az északi irányból számított 12. és 13. emeleti ablak között fennmaradt szalagját megtaláltuk. Itt a középkori törmelékkőfal eredeti, vékonyrétegű sötétbarna középkori vakolatán második réteggént volt felhordva az aprószemű dunakavicsos, festékanyaggal rózsaszínűre színezett renaissance vakolat. Ez a vakolatréteg a keskenyméretű (24×12×4 cm) középkori téglából, kiváló minőségű kavicsmentes mészhabarccsal készült renaissance-kori nyílásszűkítő fülkefalazáson mint elsőrétegű homlokzativakolat szerepelt. Mivel nem terjedt át a renaissance-kori fülkefalazás mellé épített barokk-kori, további nyílásszűkítő fülkefalakra, ez az összefüggés eldönti a fülkefalazás keletkezésének korát is.

Az újkori beépítés első fázisának idején lefolyt átalakításából további falrészek nem maradtak meg. A XVI. század első feléből származó egyéb falrészek közül az északi kapualj északi falában a pincelejáró mellett fennmaradt faldarab azt bizonyítja, hogy a kérdéses középkori fal — vagy esetleg a környéke is — még a török hódoltság ideje előtt javításon ment keresztül.

Az udvari homlokzat síkjából kiugró szárny földszinti sarokarmirozásainak fogas vésővel megoldozott török-kori kőanyaga azt tanúsítja, hogy ez a szárny már a török időben újjáépült, és maradványait a barokk-korban csak kiegészítették, illetőleg új ablakok készítésével átalakították.

Végül egy földszinti ajtókávfalazás érdemel még figyelmet: ez a déli és a középső középkori épületek között húzódó, kőfalba vágott ajtónyílás legkorábbi kávája, és azt mutatja, hogy a két épület földszinti helyiségeit legalábbis a török hódoltság idején összekapcsolták.

*



34. A földszinti konzolos terem ülőfülkesora helyreállítás után

A XVII. század végén, Budavárának 1686-os fel-szabadítása után a három középkori ház fennmaradt falaiból összevont, egységes épületet létesítettek. Nagy-arányú átalakítással teljes egészében megváltoztatták a három középkori épület egység alapelrendezését. Rombadólt homlokzataikat új homlokzatképzéssel teljesen átformálták. A túlnyomórészt bontási közép- és renaissance-kori építőanyagból, újkori habarccsal készült utcai és udvari homlokzati vegyesfalazatok közvetlenül 1686 után épültek. A déli kapualjat nyugati irányban akkor hosszabbították meg, az új udvari homlokfalig, és a volt déli, középkori ház kapualjtól délre fekvő helyiségehez nyugati irányban lépcsőházat csatoltak. Ennek északnyugati sarkában volt a bejáratú ajtó, amelynek elfalazott nyílása a kutatás során előkerült.

Az első emeletre felvezető barokk-kori lépcső csakis a mainak helyén állhatott, mivel ennek elhelyezésére másutt nem volt alkalmas terület. Ez a lépcsőház azonban a maiól eltérő elrendezései lehetett, de a lépcsőkarok helyzetének pontos körvonalazása ma már lehetetlen, mert az átépítéskor éppen azok a belső falrészek pusztul-tak el, amelyek a lépcsőfokok nyomait megőrizhették volna.²³ Valószínűnek látszik, hogy az emeleten, a lépcsőház északi falának közepén lévő elfalazott ajtó ehhez a lépcsőházhoz tartozott. Feltehető, hogy az emeleti helyiségekbe ezen keresztül jártak be. Ebben az esetben — a lépcsőház földszinti bejáratú ajtaját figyelembe véve — csak kétkarú lépcsőt lehet elképzelni a mainak helyén.

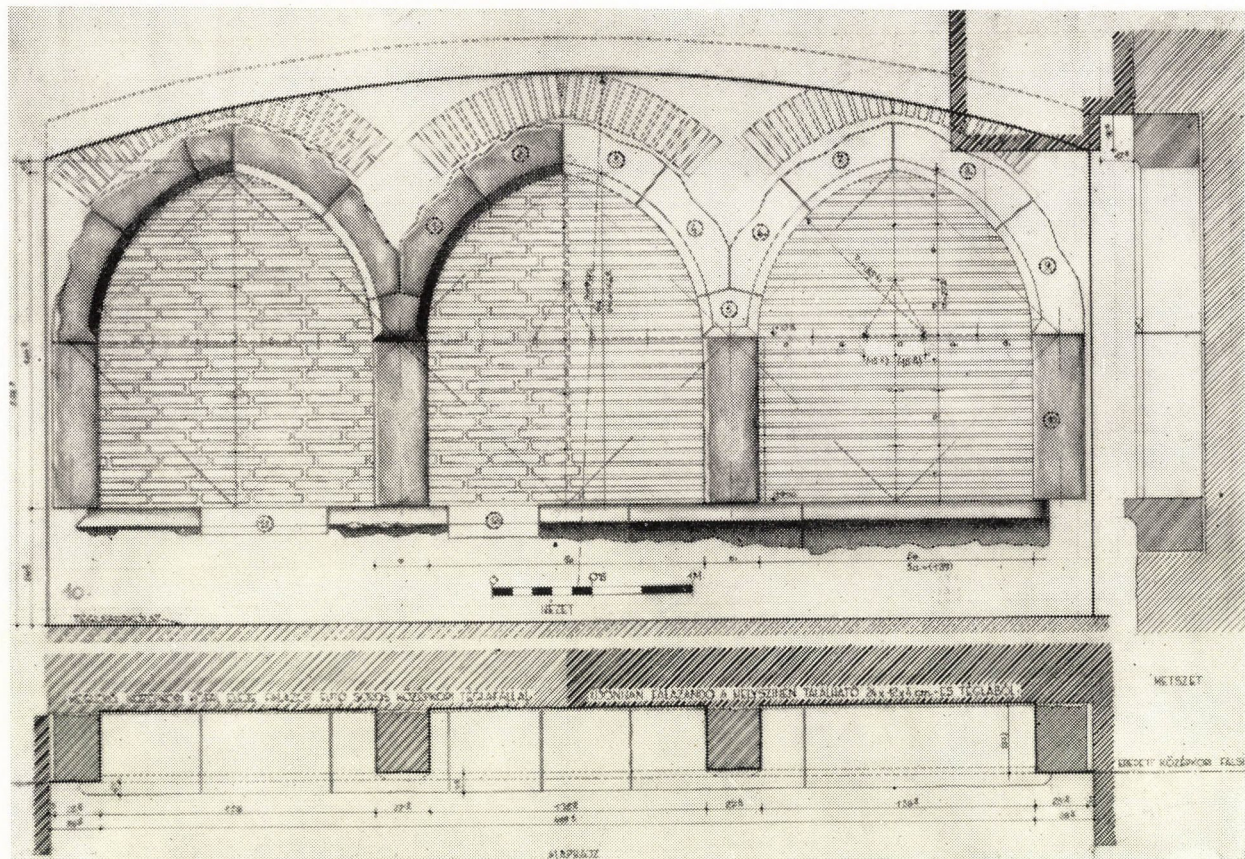
A lépcsőház délnyugati sarkához teljesen új, kelet-nyugati irányú udvari szárnyat építettek a XVIII. század első felében. Ennek déli határfalát a középkori udvari szárny homlokzati falának maradványaira ráépítették, északi homlokzati falát pedig új alapozásra állították. Ez a szárny eredetileg összeköttetésben volt a

lépcsőházi helyiséggel, mert a kettő közötti elzárófalazást — egy bontási téglanyagból falazott korai barokk-ívű (fesztség 3,65 m) nyílásnak elzárására — »CI« jelű téglanyagból építették. Ennek a korszaknak csak a vége felé került sor a mai lépcsőház felépítésére a régi helyén.²⁴ A kapualjszakasztól északra, egy keleti irány-ban szűkülő alaprajzú, új helyiséget alakítottak, amelynek északi fala a középkori pince déli falára épült rá.

Az északi kapualjat szintén meghosszabították nyugati irányban. Északnyugati sarkának egymás mellé falazott kettős kőarmirozása világosan bizonyítja, hogy ez a kapualjhosszabítás az udvari homlokfal felépítésével egyidőben történt. A homlokzati falal összeépített kősarok azzal egykorú, korai barokk vegyes-falazat, amelyet a pincejáró középkori kőarmirozásához hozzáfalaztak. Átellenben a délnyugati sarok armi-rozása kizárólag téglanyagból készült, vele együtt az a homlokzati falrész is későbbi eredetű, amely a kiugró szárny északi faláig terjed és az armirozással homogén összeépítést mutat. Mivel ez a földszinti falrész az eme-leten korábbi keletkezési vegyesfalazatot hord, bizo-nyos, hogy a földszinti falmag is ezzel egykorú és a külső téglafal csak javítás eredménye.

Az északi kapualj ülőfülkéinek kitértőfalazata közép-kori törmelékközből és bontási téglából készült, újkori habarcsba ágyazott vegyesfalazat volt. Keletkezésének ideje nagyjából egybeesik az utcai és udvari főfalaké-val, vagyis a XVII. század végére — XVIII. század elejére tehető. Az északi kapualjtól északra fekvő két középkori terem XVIII. században újonnan felépített homlokzati falait mindkét oldalon helyiségenként két-két ablakkal látták el, az első emeleten pedig teljes hosszúságban újra építették a két homlokzati falat.

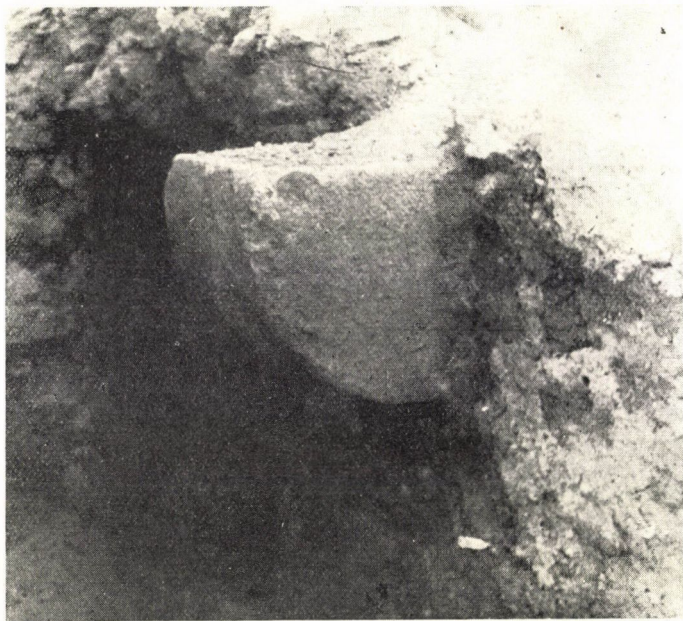
Bár a későbbi átalakítások során — főként az utcai



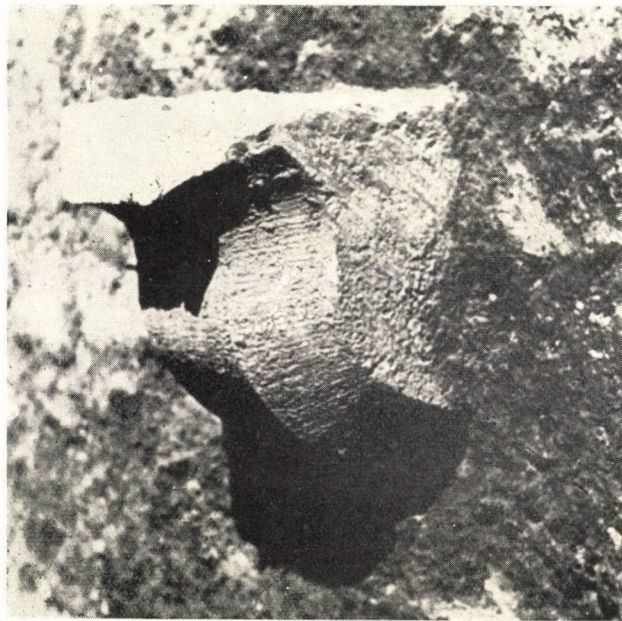
35. A konzolos terem ülőfülkéinek helyreállítási terve (Kőfaragó munkarajz.) M. = 1 : 10



36. A földszinti konzolos terem északi falában feltárt nyugati irányból számított első konzol (egy letörve)



37. A földszinti konzolos terem déli falában feltárt nyugati irányból számított első konzol



38. A földszinti konzolos terem déli falában feltárt nyugati irányból számított harmadik konzol

homlokzaton — több, e korszakból származó ablakkávét és fülkét elbontottak, mégis feltételezhető, hogy a mai ablakaxisok számával azonos számú ablaknyílást létesítettek. Ez a feltevés csak az utcai homlokzat északról számított első három és az udvari homlokzat szintén északi irányból számított első öt ablakánál bizonyíthatatlan, mivel ezek az ablakok későbbi átépítések eredményei, és keletkezésük idején a korábbi falakat elbontották. Az egykorú emeleti válaszfalak helyét kétségtelenül bizonyító adatok nem állnak rendelkezésünkre.

Az alaprajzot a későbbiek során többször átalakították. A XVIII. század második felében, 1784 körül épült a napjainkban is használatban lévő lépcsőház; hat téglapillére három lépcsőkart hord a hozzátartozó hevederívvel és csehsüveg boltozatokkal egyetemben. Ennek felépítése során a lépcsőházat körítő falak belsőjét a boltozat készítésével egyidőben újralfalazták és az első lépcsőház ajtónyílásait elzárták. Az utcai homlokzati falban a földszinten, északi irányból számított 9., 10., 11., 12., és 13., számú ablakok az emeleten a 4., 5., 7., 9., 10., 11., 12., 13., 14., és 15. ablakok nyertek új kávfalazásokat. Minden valószínűség szerint ekkor helyezték el az utcai homlokzatban a barokk-kori ablakkeretköveket is (39. kép.). Ugyancsak erre az időre tehető az emeleti ablakfülkék záradékeinak kifestése.

A kutatások során az utcai homlokfal emeleti részén az északi irányból számított 6., 7., 8. ablakok jelenlegi téglakiváltóívei fölött elbontásra került az a téglafalazás, amely az alsó és a korábbi felső téglakiváltóívek közötti üres nyílás elzárását szolgálta (40. kép és a 17. rajz felső és középső sávja; jelmagyarázat D. betű) a belső tér felé. Ennek következtében a három ablaknyílás felső ívére alulról felfestett barokk-kori díszítő-festés vált láthatóvá, amely nagyjából azonos méretű, szürke keretezésbe foglalt és al-seccó technikával készült, okker színű kazettamotívumot ábrázol. Ezek a kazetta-profilok a megvilágított oldalon fehér festékesíkkal, az árnyékban lévő oldalon sötét okker festékesíkkal vannak sematikususan jelezve. A profilokat jelző csíkok nem plasztikusak, így az egész kazettamotívum síkszerű, dekoratív egység.

A földszinten a déli kapualjtól északra fekvő helyiségben korábbi, XVI. századi kávfalakkal rendelkező

ajtónyílásokat falaztak be a középfőfalban. Ekkor készült a mai konzolos terem 1951-ben lebontott dongaboltozata²⁵ (21. rajz: terem keresztmetszet és 36. kép) amelynek feltöltéséből 1762-es évszámú vörösréz »Mária Terézia krajcár« került elő. Végül ugyancsak ezidőre tehető a déli kapualjtól délre fekvő helyiség fiókos dongaboltozatának keletkezése²⁶ (valamint a többi helyiség későbbi keletkezési dongái is).

Az utcai menet megmaradt néhány emeleti válaszfaláról, pilléréről és a hozzájuk tartozó boltívekről, téglanyaguk alapján megállapítható volt, hogy a XVIII. század végén keletkeztek, de egyes részek már korábbiakról is fennállottak. Így az udvari homlokzat síkjából kiugró helyiség északi és déli falának folytatásaként felépített falak, valamint kéménypillérek magjai a XVIII. század második felében épültek.²⁷ Az udvari homlokzattal északi irányból számított 4. és 5. ablaka előtt fennállt középfőfal két pillére szintén ebből a korszakból származott. Bár ezek a válaszfalak — a jelenlegi lépcsőház keleti falának meghosszabbításaként északi irányban felépített, korábbi eredetű középkőfallal együtt — némiképpen utalnak az emelet XVIII. századi beosztására, közelebbről mégsem árulják el a beépítés célját vagy funkcióját. Erre az időre tehető a földszinten, a déli kapualjtól a szomszédos helyiségekbe vezető ajtók átvágása, amely a keleti irányból számított második ülfülkén keresztül történt.²⁸ (2. rajz.)

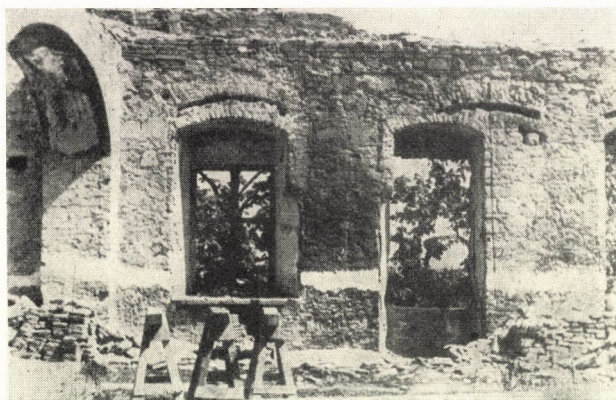
A XVIII. század végén az újkori építkezések utolsó szakaszában folyt le az épület utolsó nagyobbarányú átépítése. Ennek során a földszinten, a déli kapualjtól délre fekvő helyiség nyugati falában a középső boltozatfiók tengelyében új ajtót vágtak a régi mellett, a lépcsőház felé. Az északi kapualjtól délre, az udvari oldalon fekvő helyiséget válaszfallal két szobára osztották. Az északi kapualj keleti és nyugati végét befalazták; a keleti elfalazásba két ablakot, a nyugatiba egy ajtót állítottak (25. rajz A—A., B—B., C—C. keresztmetszet.). Ez a két elzárófal akkor épült, midőn a kocsibehajtó végérvényesen elveszítette eredeti funkcióját. A történeti adatok nyomán ez az 1777–1786 közötti esztendőkre tehető, amikor az épület az egyetem birtokába került és a gimnázium igényeinek megfelelően átalakították. A tényleg elzáró téglafal²⁹ elbontásakor előkerült, másodlagos elhelyezéséből a középkori kapukeret két kerékvetőköve (16. rajz bal felső részlet-rajza, 13. kép). Ezek a külső oldalukon 45°-os szög alatt le-sarkított élű, negyedköríves kerékvetőfejjel kifaragott kövek falazóanyagként nyertek felhasználást a késői barokk téglafalban. Az udvari nyílást elzáró fal téglanyaga megegyezett a másik nyílást elzáró falból előkerült építőanyaggal. A középkori dongaboltozatot nyugati irányból lezáró kőhevederív alatt 30 cm. vastag válaszfalat emeltek, ezzel a kapualjat két helyiségre osztották. Az emeleten a lépcsőház déli falában lévő két ablakot elfalazták. Az udvari homlokzat síkjából kiugró helyiség északi falának folytatásában álló kéménypillért északi irányban tovább falazták, és a mellette lévő ajtónyílást elzárták. Az utcai homlokzat északi irányból számított első három ablakát tartalmazó falrész teljesen újonnan felépítették.

A legújabb kor építkezései alaprajzi viszonylatban csak az északi telekhatár mentén változtattak lényegesebben. Itt az épület északnyugati sarkában valószínűleg 1810-körül építették hozzá az udvari északi épületszárnyat.³⁰ Ennek lépcsőháza bonyolította le a forgalmat épületünk északi végén. Az északi irányból számított harmadik ablakot a lépcsőház felépítése után ajtóvá építették át; a konzolos udvari függőfolyosóra ezen keresztül közlekedtek. Az új épületszárny fordított »L« alakban helyezkedett el az udvar teljes szélességében.³¹ Különböző épületmag földszintjén csupán ajtónyílások elfalazására, az emeleten válaszfalak felépítésére került sor. A lépcsőház emeleti, keleti falvonalának északi meghosszabbításába eső emeleti középfőfalban új ajtót létesítettek,³² és a mellette lévő régebbi falmagot külső téglaburkolattal javították. A középfőfal folytatásakor először a meglévő kéménypillérek



39. Az épület utcai homlokzata újjáépítés után, 1953-ban

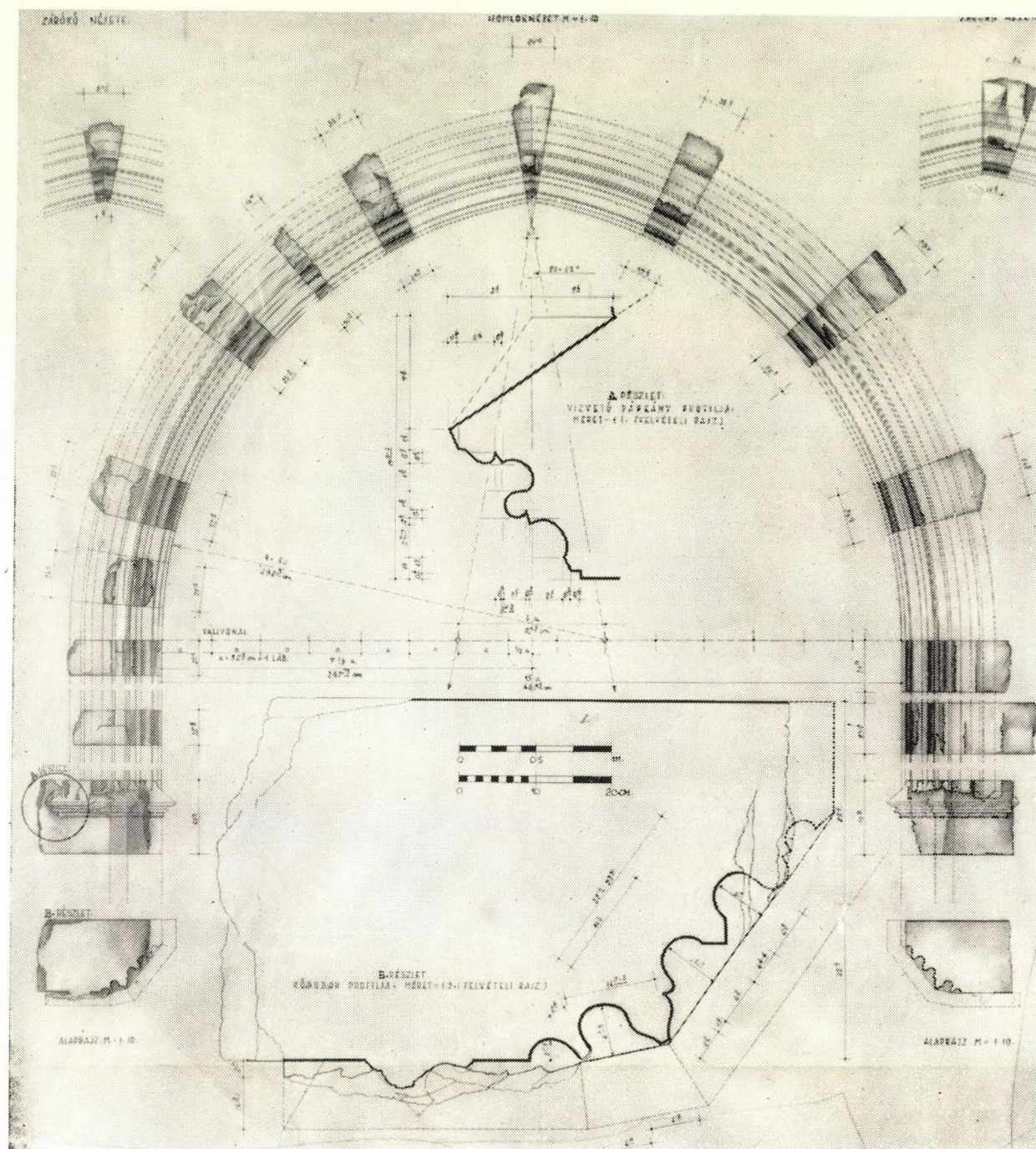
közé 15 cm. széles válaszfalat húztak. Ezzel az udvari homlokzatsíkjából kiugró helyiséget keleti irányban lezárták. Később ez elé, a középfőfal folytatásaként, három pillérre emelt, két kosárgörbe alakú hevederívet falaztak³³, s a válaszfalat elbontották, ami a helyiség kelet felé történő megnyitását eredményezte. Az északi



40. Az utcai homlokzat I. emeleti részének belső nézete. Északi irányból számított 6. és 7. ablak

kéménypillért köpenyfallal vették körül,³⁴ és ennek szélességében, északi irányban új pillért emeltek; az ezen túl pedig már korábbról meglévő pillérrel közrezárt két nyílást egy-egy hevederívvél átboltozták. Hasonló párhuzamosan álló pillérfalazások és átboltozások történtek kelet-nyugati irányban is, az udvari homlokzat északi irányból számított 4. és 5. ablaka előtt álló, barokk-kori pillérek tengelyére merőlegesen.³⁵ Az ekkor már függőfolyosóra vezető ajtónak átalakí-

tott 3. ablak mellett, északi irányban a homlokfalra merőlegesen 50 cm. vastag falat emeltek; ezt alaprajzilag derékszögben befordítva az északi határfalnak neki-vezették. Ezzel új helyiséget nyertek, amelynek keleti oldalán ajtót helyeztek el. További, az utcai homlokzati falra merőleges irányú 30 cm. vastag válaszfalak felépítésével új szobákat hoztak létre. Ezek a falak — melyeknek egy része 1951-ig fennállt — megegyeztek az 1888-ból való Hofhauser-féle beadványi terv szoba-



41. Az udvari épületszárny bontásából előkerült gótikus kődobok anastylosisa. M = 1 : 10

beosztásával, tehát az emelet délkeleti részén pénztár-szobát, emellett északra nagyméretű igazgatói szobát,³⁶ a lépcsőház és az igazgatói szoba között előszobát alkottak. A lépcsőház északi fala mellett főművezetői és korrektori szobákat létesítettek. Az udvari homlokzat északi irányból számított 4.—8. ablakai által hossz-irányban határolt terület volt a nyomda helyisége.³⁷ Ezt követően már csak az épület délnyugati sarkában elhelyezett földszinti és emeleti WC. csoportok kialakítására került sor. Ebben az állapotban érte meg az épület Buda 1944/45. évi ostromát, amikor nagyrésze rombadőlt. Tetőszerkezete és emeleti födeme teljesen elpusztult; válaszfalai jórészt leomlottak. Egy helyen a földszinti boltozat is beszakadt; az ablak és ajtószervezetek majdnem mindenütt elpusztultak.³⁸

III. Összefoglalás

A kutatásokból adódó megfigyelések és a történeti adatok egybevetése alapján a XI. Ince pápa-tér 4. sz. ingatlan története a következőkben vázolható.

Ezen a területen a középkorban három lakóház állott. Ezek közül a déli, középtengelyben elhelyezett kapualj két oldalán egy-egy helyiséggel rendelkezett, amely a mai XI. Ince pápa-térről (a középkorban »Ötvös-utca«-ról) közvetlenül megközelíthető volt. A donga-boltozatos kapualj mindkét oldalfalát négy-négy ülőfülke díszítette, és az északi helyiség folytatásában, nyugat felé, egy alapincézett helyiség épült be az udvarba. Az épület a XIV. század végén keletkezhetett, déli helyiségéhez a XV. században csatolták hozzá a szomszédos ingatlan kelet-nyugati irányban fekvő udvari szárnyát. Az épület kezdetől fogva emeletes volt, első emeleti utcai homlokzatán öt vagy hat ablak, udvari homlokzatán pedig áttört gótikus kőrácsokkal megnyitott folyosó lehetett. A török hódoltság korában jelentősebb mértékben helyreállításra került; az udvarba beépített északi helyiségét megújították, északi határfalába ajtót vágtak a szomszédos épület felé.

A középső lakóház szintén középtengelyben elhelyezett kapualj kétoldalán lévő egy-egy nagyméretű helyiségből állt, utóbbiaknak bejárata éppúgy közvetlenül a térről nyílt, mint a déli épületnél. A boltozott kapualj déli falát öt, északi falát legalább három ülőfülke díszítette. Ez az ingatlan ugyancsak a XIV. században épülhetett. Emeleti beépítésére vonatkozóan semmiféle középkori falyom nem került elő.

Az északi ház kapualjának csak déli oldalán volt egy helyiség, amelyet az épületnek konzolos-famennyezetes teremmé való átalakításakor lebontottak. Az egykori kapualj északi fala három ülőfülkével díszített és a mai ingatlanak északi határfalát alkotja. A középkori lakóház a XIV. század második felében épülhetett, teremmé történt átalakítása a XVI. század első felére tehető, amikor megszűnt mint önálló házegység és beolvaszt a szomszédos épületbe. A három épület a török hódoltság ideje alatt a fentebb írottakon kívül csak kisebb javításokon ment keresztül.

Valószínű, hogy Budavára visszafoglalása után a XI. Ince pápa-tér 4. sz. épület újjáépítése a korabarokk időben a császári kincstár építő tevékenységéhez fűződik, és így az 1696 előtti évekre tehető. Az építkezés anyaga kizárólag a helyszínen talált romos építőanyagokból származott. Az eredetileg kincstári építési anyagraktár céljait szolgáló épületet 1696—1749 között katonai kórházzá alakították át, és ezzel kapcsolatban építették fel déli, udvari szárnyát. A kutatások során előkerült betűjelzéses barokk-kori téglák révén körvonalazható későbbi, barokk átépítések nagyrésze valószínűleg közvetlenül az 1784 utáni évekre tehető, amikor a kórházépületet az egyetemi főgimnázium igényeinek megfelelően átalakították és új lépcsőházzal látták el. Ezeknek az építkezéseknek anyaga »CI« »AC«, domború betűrajzú »FC«, másodlagosan felhasznált »17. M. T. 48.« és »LH« jelű téglanyag volt. Az épület északi udvari szárnya 1794 után, valószínűleg 1810 körül épült, ezzel egyidejűleg létesült az északi lépcső-



42. Az udvari épületszárny bontásából előkerült késő-gótikus kódobok ideiglenes anastylosisa

ház is. Végül a XIX. századi betűjelzéssel ellátott »DH«, »UTG«, »3«, »5«, »6-« és »SI« téglák az Egyetemi Nyomda 1810 utáni, 1842—1846 közötti és az 1888—1893 közötti építkezéseit bizonyítják. A három épület összefüggő, egységes homlokzatának alakítása 1784 előtt nem képzelhető el. Keletkezése közelebről nem határozható meg, de az emeleti ablakok téglából falazott szemöldökpárkányai és az utólagos, homlokzati horonyvesséssel elhelyezett választópárkány alapján ítélve a XIX. században készült.³⁹

CHAGÁNY ISTVÁN

JEGYZET

¹ Az 1686 utáni történeti adatok Bánrévy György és Kovács Lajos kiadatlan kéziratok tanulmányából valók.

² Dr. Pataki Vidor: A budai vár középkori helyrajza. Budapest Régiségei. XV. kötet. Budapest, 1950. 238—302. lap.

³ »Joseph de Haury. Plan de la ville et chateau de Bude« című helyszínrajza 1687-ből. Rabatta főhadbiztos tábornok hagyatéka: Bécs, Hadilevéltár (azelőtt »K. K. Haus-Hof und Staatsarchiv«).

⁴ Sorszáma 1706-ban 155, 1740-ben 156. Az 1786-os telek-könyvi összeírásban 136-os szám alatt mint városi iskolaépület szerepel. 1804-ben 137, 1823-ban 134, 1844-ben 131, 1873-ban (»Buda szab. kir. főváros egész határának másolati térképe... Készült Marek János felügyelete alatt. 1873.« Budapest, Fővárosi Levéltár. Vár B—/15 és B—/22 szelvények szerint) 125-ös, 1884-ben 235. számon kapta.

A múlt század végén 2213 volt a helyrajzi száma, mai 6591.

⁵ Budapest, Honvéd Levéltár. Ez az ábrázolásmód Buda korábbi térképein ismeretlen. Pl.: a »Plan der Haupt-Stadt und Festung Ofen. 1741« feliratú térkép épületünket még egységes tömb alakjában ábrázolta.

⁶ Bécs, Hadilevéltár térképosztálya, »C. V. No. 11. Ofen.« fotófelvétele, a Fővárosi Levéltárban, Borbély Andor: »A bécsi levéltári térképek és metszetek« c. gyűjteményében.

⁷ A budai várhegy műemléki épületeinek katasztere. Budapest. Műszaki Egyetem. I. sz. Építéstörténeti Tanszék. Kézirat.

⁸ »Situations Plan der Festung Ofen. K. K. Landesbau Director für Ungarn.« Budapest, Fővárosi Levéltár B. II./42. jelzet 90. sz. az 1786—1794 közötti időből.

⁹ Így a fővárosi Központi Tanácsház tervtárában levő beadványi tervekben tudjuk, hogy 1888-ban Hofhauser Elek építőmester készítette terveket az emelet déli részének új szoba kialakítására vonatkozóan. 1889-ben Czipauer János ácsmester az épület teljes hosszúságára kiterjedő új, háromszelemben fedészek ács-szerkezetéről készített tervet. 1890-ben Szabó János építőmester az udvari kazán- és gépház kibővítésére, 1893-ban az északi irányból számított 6. és 7. számú udvari emeleti ablak előtt álló pillérnek vasbeton gerendával történő kiváltására készített terveket. 1905-ben az Eggenberger Szilveszter és Fiai-cég, az udvari kazán- és gépház mellé építendő gázkeménnyhez készített terveket. E kazánépületet 1952 nyarán lebontották. Ennek a barokk eredetű földszinti falazataiból másodlagosan befalazott, rendkívül gazdag tagozású XV. századi árkádívek 14 béllet- és 3 zárókövét bontották ki (41. rajz és 42. kép.).

¹⁰ Iványi-Gárdonyi: Az Egyetemi Nyomda története. Budapest 1922. 165. l.

¹¹ A 7. jegyzetben idézett munka.

¹² Dr. Balogh Jolán megállapítása szerint ez a lapos, kissé megnyújtott kyma tagozattal történő egyszerű keretezés, a Mátyás király idejében Budán működött renaissance kőfaragó iskola közismert, korai motívuma.

Analógiák a Várpalota kőtarában. (V. ö. Dr. Balogh Jolán: A magyar renaissance építészet. Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozataiból. M. 37. Budapest, 1952. 8. lapján a vörösmárvány oroszlánfejekkel díszített kútoldallapról mondottakkal és Balogh Jolán: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953. 14. lap. 13. kép.)

¹³ A kiváltóívek kavicsmentes újkori habarcsba ágyazott keskenyméretű ép, de nem kézzel vetett középkori téglából épültek. Ezt követte időrendben egy ablakzáradék súllyesztés, amelynek maradványai—egykevert méretű, 80%-ban bontási középkori téglából, készített féltégla vastag kiváltóív—az északi irányból számított 12. ablak legfelső kiváltóíve alatt és a 13. ablak déli félkefala felett legfelül volt látható. Ennek keletkezése a XVI—XVII. századra tehető. A barokk-korból tizenkét különböző típusú kiváltóív maradt fenn a falban. Ezek összevonva három főcsoportra oszlottak. Az első csoportba azok tartoztak, amelyek az északi irányból számított 6., 7., 8. ablak felett mint felső, a 9., 10., 11., 12. ablak felett mint legelső — tehát a renaissance-kori és a XVI—XVII. századból származott ívek alatt fennmaradt — viszonylagosan a legújabbnak mondható kiváltóívek voltak láthatók. Ide tartozott a 13., 14., 15. ablak felett látható három egyenetlenül falazott felső kiváltóív. Mivel ezek mindenütt összeépültek a XVIII. század első és második negyedéből való, nyílásszűkítő félkefalazásokkal, azért keletkezésük kora tágabb értelemben véve meghatározottnak volt tekinthető. A kiváltóívek anyaga helyenként bontási középkori téglával kevert 28 × 14 × 6, 25 × 12,5 × 6, 30 × 15 × 6 cm. méretű jeltelen, XVIII. századi téglá volt. A második csoportba az északi irányból számított 6., 7., 8. ablak felett látható három alsó kiváltóív tartozott. A felettük levő három korábbi eredetű kiváltóíven alulról felfestett, 1777—1784 táján készült díszítőfestés (V. ö. a. II. Kutatási eredmények fejezetben erről írottakkal) volt látható. Az egyenetlenül falazott alsó kiváltóívek a díszítőfestés keletkezési ideje után — következképpen a XVIII. század utolsó negyedében vagy legfeljebb a XIX. század elején — épültek, amit az is alátámasztott, hogy anyaguk nagyméretű, jeltelen, bontásból származó téglá volt. Időrend szempontjából ugyanebbe a korba, de falazástechnika szempontjából különálló csoportba tartozott az északi irányból számított 0., 1., 2., 3., 4., 5. ablak felett láthatóvá vált 5 felső kiváltóív.

Ezek jeltelen nagyméretű újkori, ép téglanyagból épültek; mindenütt homogén összeépítést mutattak a hasonló téglából épült és a XVIII. század végére datálható félkefalakkal. Külön csoportba tartozott az északi irányból számított 1., 2., 3., 4., 5.

ablak felett látható öt alsó kiváltóív, amelyeknek keletkezése a XIX. század első felére tehető. Az utolsó csoportba tartozott az északi irányból számított 13., 14., 15. ablak feletti három legelső, vízszintes alsó zárókövű nyílásalacsonyító kiváltóív, amely jellegzetes falazásmódja után ítélve valószínűleg a XIX. század vége felé, talán az 1888 körüli építkezés idején keletkezett. A kiváltóívek téglanyagának rendszeres vizsgálatára és az ablakátalakítások mélyrehatóbb feltárára a kutatások során nem volt mód.

¹⁴ A déli kapualj ülőfülkéit és az első emeleti gótikus kőrácstól Baráthosi Szabó Ferenc építésmérnök bontotta ki (Gerevich László: Gótikus házak Budán. Budapest Régiségei XV. kötet. Budapest. 1950. 219. l. 93. jegyzet).

¹⁵ Pálkás László: A Belvárosi Plébániatemplom. »Budapest«. 1946. évf. 11. szám. 399—400. l.

¹⁶ A téglák hézagiba a középkorított eltérő kavicsmentes, mészszerű habarcs volt látható, amely a falazás idejét feltehetően az 1500 utáni időre teszi. Nem lehetetlen, hogy amikor a török szultán csapatai 1526-ban, közvetlenül a Mohácsi csata után kifosztották Budát és a lakónegyedet felgyújtották, vált a harmadik dongaboltozat elkészítése szükségessé, ami eszerint Szapolyai János király uralkodásának legelső esztendőire eshetett.

¹⁷ Anyaga: XVIII. sz.-i mészhabarcsba rakott, jelzés nélküli 6,5 cm-es szélességű barokk téglá.

¹⁸ Falazatában »CI« jelű téglák; használata mai ismereteink szerint az 1761 utáni időkre tehető (V. ö. ifj. Csemegi József: Hol állott egykor az óbudai királyi vár? Budapest, Klny. a M. M. É. E. kiadásában megjelent »Értekezések, beszámolók a műszaki- és gazdaságtudományok köréből« c. füzet 1943. évi V. számából a 8. lap, 5. jegyz.).

¹⁹ V. ö. az Uri-utca 47. számú épület földszinti alaprajzával.

²⁰ Tájékoztató alaprajza Szabó Jánosnak 1893-ban az Egyetemi Nyomda átalakításaira vonatkozó beadványi tervének helyszínrajzán látható. (Közp. Tanácsház Tervtára: Iskola-tér 3. sz., Ince pápa-tér 4. sz. épület beadványi tervei. 6591 HRSZ). Részletes alaprajza: »Adaptirungs Plan des Hauses des Herrn Fr. von Ialics in der Festung Fortuna Gasse, N° 2.« 1862. áprilisában keltezett tervrajz, »Joh. Wagner« építőmester által szignálva. Fővárosi Közlévtár: budai mérnöki tervek. III. sz.(1). Ezen az átalakítási tervrajzon a Fortuna-utcai homlokzat hossza 14,75 öl, cca. 28 méter.

²¹ Erre vonatkozó további adatokat Foerk Ernőnek a XI. Ince pápa-tér 5. sz. épületkomplexus helyén állt házakról 1910 előtt készített felvételi rajzaiból lehet remélni (Fővárosi Levéltár). Ezek 1946-ban még megvoltak, sajnos azóta elkallódtak.

²² Bécsikapu-tér 7. számú ház pincéjében XV. századi falban három azonos megoldású konzol fekszik. Ugyanilyen konzol látható az Uri-utca 4. sz. épület kapualjának déli falában a barokk-kori dongaboltozat felett, a Dísz-tér 12. sz. ház déli határfalában a földszinten, a Fortuna-utca 18. sz. ház déli határfalában az első emeleten. A budai Várpalota István tornyától nyugatra alacsonyabb szinten fekvő második boltozatos helyiségben a törmelékbelől egy, a mi későbbi eredetű, hullámíves fejű konzoljainkkal azonos méretű és formai megoldású konzol töredéke került elő. Hasonlóképpen a nagy udvarból a Csonkatorony alapfalai mellől is egy, a Száraz-árokban pedig nyolc, majdnem teljesen azonos konzolt hozott felszínre az ott folyó ásatás.

²³ A lépcsőház déli határfalában, a földszinten három, téglából falazott, négyzetes keresztmetszetű, befelé kónikus szűkülő, lőrészűrű fülkét (maximális keresztmetszeti méretük 35 × 35 cm) falaztak a középkori kőfalba. Ezeknek rendeltetésére vonatkozóan eddig még semmit sem sikerült megállapítani, csupán annyit tudunk, hogy a fülkényílásokat a XVIII. század végén befalazták.

²⁴ A lépcsőház »CI« jelű téglából épült. A téglák keletkezésére vonatkozóan lásd. a 18. számú jegyzetet.

²⁵ Anyaga: 60%-ban középkori 24 × 12 × 4 cm-es és 23 × 16 × 4 cm-es bontási téglá; 30%-ban 30 × 15 × 6 cm méretű »CI« jelű, 10%-ban 29,5 × 14,5 × 6,5 cm méretű »LH« jelű téglá.

²⁶ Domború betűrajzú »FC« jelű 29 × 14 × 6 cm. méretű, »AC« jelű 29 × 14,5 × 6,5 cm. méretű »CI« jelű 30 × 15 × 6 cm. méretű téglá. Ez utóbbi keletkezésére v. ö. 18. sz. jegyzet.

²⁷ A déli fal kéménypillérekből »CI« jelű, az északi fal kéménypilléreinek magjából másodlagosan felhasználva »17. M. T. 48.« jelű, köpenyfalából »CI« jelű, a mellette levő nyílásszűkítő falazásból szintén »CI« jelű téglák kerültek elő.

²⁸ A kőkeretes déli ajtó keleti kávfalazatából »CI« jelű téglák kerültek ki (méretük: 30 × 15 × 6 cm.). V. ö. a 18. sz. jegyzettel.

²⁹ Anyaga: $30 \times 15 \times 6,5$ méretű domború betűrajzú FC és CI jelű téglá.

³⁰ Csakis ez a feltevés indokolhatja az 1810 körül lefolytatott építkezéseknek aránylag igen nagy költségeit, mert a kutatások eredményei azt bizonyították, hogy ennek az építőtevékenységnek csupán jelentéktelen hányada esett épületünk területére, nagyobb része más épületszárnyra vonatkozatható. Mivel az 1786–1794 közötti időből származó »K. K. Landesbau Director für Ungarn. Situationsplan Der Festung Ofen« feliratú helyszínrajz tanúsága szerint ez a szárny 1794 után épült, keletkezése jogosan tehető az 1810 körüli évekre.

³¹ 1950 nyarán bontották le.

³² Az ajtófülle falából $29 \times 14 \times 6$ cm méretű »DH« jelű és másodlagosan felhasznált $30 \times 15 \times 6$ cm méretű »CI« jelű téglák kerültek ki.

³³ Hevederívekből »CI«, »K«, »I«, »UTG« jelű téglák kerültek ki.

³⁴ A falból $30 \times 15 \times 7$ cm. méretű »UTG« jelű (valószínűleg Ujlaki Téglá Gyár) és másodlagosan felhasznált $30 \times 15 \times 6$ cm. méretű »CI« jelű téglák kerültek ki.

³⁵ Az új pillérekből bontási anyagból származó »CI«, »CH« és »VS« jelű téglák kerültek ki.

³⁶ Az igazgatói szoba északi határfalának bontásából $31 \times 15,8 \times 6,9$ cm méretű »3«, »5«, »6« és »SI« jelű téglák kerültek ki. Mivel a fal az 1888-as Hofhauser Elek-féle beadványi tervvel pontosan datálva van a téglák gyártásának időpontja is az 1880-as évekre tehető. Ugyanebből a domború számjegyes téglasorozatból — melynek eddig csak a »3«–»11«-ig terjedő számjegyes példányai ismeretesek — valók azok a »6« és »7« jelű téglák, amelyek a gótikus kőrácsához tartozó ajtónyílás XIX. századi nyílásszűkítő falazatából kerültek ki. A kormeghatározást igazolja az is, hogy az Üri-utca 42. számú épület, amelynek beadványi tervét Hofhauser Elek ugyancsak 1888-ban nyújtotta be, Bátyasétányra néző szárnyának bontásából ugyanilyen, $1,5$ cm. magas domború »18« és »26« számjegyekkel jelzett $30 \times 15 \times 6,5$ cm méretű téglanyag került ki, amely épületünk »3«–»11«-ig terjedő számjegyes téglasorozatának folytatását alkotja.

³⁷ Helyiségelnevezések Hofhauser 1888-ból és Szabó János 1893-ból származó beadványi terveiről (Fővárosi Tervtár.)

³⁸ Mivel az épület 1944–45-ben súlyosan megrongálódott, romossága és elhagyatottsága folytán asztalos-szerkezetei csak az utcai homlokzat földszintjén maradtak meg viszonylag jó állapotban. Az északi kapualjtól északra levő négy és a déli kapualjtól délre eső három fixosztásos keresztlalak tokszerkezetét és osztófaít hullámtag sarkította le, egyszerű sarokvasai félkörös végződésűek voltak, az ablakpánttal egybeépültek és könyökös megerősítési pánttűskére támaszkodtak. A nyílászárnyakat páronként egy-egy kovácsoltvas huszárbajusz rögzítette. Ez ablakok közül néhányat későbbi időben felnyíló szárnyúvá alakítottak át, s ekkor lakatos-szerelvényeit is kicserélték: a régi helyébe hosszútestű vésett-pántok, egyszerű szalagsarokvasak (nyílólélnél tolóretesszel egybeépítve) és reszelt — kovácsoltvas ütközőgombok kerültek. Az északi kapualjtól délre következő két ablak osztófaít félkör keresztmetszetű lécc díszítette. Pántos sarokvasai laposan tartott félpalmattában végződtek és könyökös tuskére ültek. Huszárbajuszukat két végükön lendületes ívben visszahajtott, s kacsban végződő szalagvasból készítették. Ez ablakokkal a lépcsőház fennmaradt földszinti ablaka is megegyezett. Végül a déli kapualjtól északra eső három ablak fixosztásait enyhe homorulattal alakították ki, amelyet az éleken egy-egy hullámtag kísért. Könyökös tuskére ülő, sarokvasakkal egybeépített pántjai, valamint huszárbajusza az északi kapualjtól északra fekvő, átalakított homlokzati ablakok lakatosszerelvényeivel mutattak formai megegyezést. A leírt három ablaktípus közül az északi kapualjtól délre eső két utcai és a lépcsőházi, udvari ablak még a XVIII. század utoljára tehető, lakatosszerelvényeivel együtt. Azonban a többiek már mind a XIX. század kisipari tömegcikkeiből valók.

³⁹ Itt köszönöm meg dr. Csemegi József szakmai támogatását. Az ő megfigyelése tette lehetővé az épület földszinti konzolos termében az ülőfülkesor feltárását és helyreállítását, ő alkalmazta teljes sikerrel az emeleti mérműves kőrácsra, a déli kapualj ülőfülkéire és az északi kapualj ajtószemöldökköveire a quadratura törvényeit, bizonyítva ez elvont tudománynak a műemléki helyreállításoknál megmutatózó gyakorlati hasznát. Az épület régi asztalos-szerkezeteinek formatani szempontból való rednszerzése szintén az ő munkája.

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY:

GÖRÖG MŰVÉSZET

Bp., 1954. Akadémiai Kiadó, 112 l. 79 kép

»Bárhonnan is vette művésze, tudománya elemeit a görög világ, mindig megmarad az a sajátsága, hogy valami egészen újjá, szerves összhangzó egésszé alakította át.« Péterfy Jenő e tündöklő sorai a probléma gyökerét világítják meg. A görög kultúra és művészet önálló, kerek, semmihez sem hasonlítható egész, az arányosságnak azokon az ormain, amelyek immár szinte megközelíthetetlennek tűnnek. A feudális világ frank lovagváraival meghintett, százados török közönyösségbe fullasztott, angoloktól kirabolt, csempészekről fosztogatott, önérdéke ellenére imperialista hatalmi politikába rángatott görög föld nem virágzó oleanderekkel teli patakmedrei, gyorsröptű apró baglyai, pipacsos mezői és hófedte hegyóriásai, nem is sziklafalakra fecskefészekszerűen ragasztott kolostorai miatt oly fontos és izgató, hanem azokért a tanulságokért, amelyeket a kultúra és művészet változatos területein, az ókor több mint félezer esztendejében megfogalmazott és reánk örökölt.

Lehetséges, hogy legnemesebb hajtásáról, művészetéről eddig magyar nyelvű összefoglalás meg ne jelent volna? Szilágyi könyvének néhány népszerűsítő munka az előzménye. Ezek rendszerint a római művészetet is hozzácsapják az anyaghoz, ami Winckelmann idejében talán még megengedhető volt, ma ellenszenvet ébreszt. Bizvást el lehet mondani, hogy a könyv, amelyről itt szó esik, hazai földön előd nélküli.

Szerzője a filológiai területről érkezett a klasszikus archeológia földjére, ami ebben az esetben azt jelenti, hogy magasabbról láthatja azt az anyagot, amit az archeológus ásatásokkal, leletkörülményekkel, topográfiaival bajmóldóva rendszerint olyan megnagyítva lát, hogy tiszta és világos körvonalai kiesnek szemhatárából. Az is megfigyelhető, hogy az archeológia egyre jobban a művelődéstörténet felé tolódik, ez a kultúrhistoriai szemzőg jogsult, de nem lehet kizárólagos. Jellemző, hogy kitűnő és nagyszámú provinciális archeológusgárdánk van, de egyik tagjának sem jutott még eszébe, hogy megírja a római művészet történetét Pannóniában.

Szilágyi könyve félreérthetetlenül művészettörténet és nem archeológia, bár helyesen, rendkívül ügyel a művészet produktumait érthetővé tevő társadalmi összefüggésekre és háttérre. Igen szerencsésnek kell tartani, hogy nem műfajok szerint szabdalta szét az anyagot, hanem a fejlődés sorát követte, torzók, falképek, vázák és oszloprendek tarka sora menetel, egymást magyarázva. Nincs szokásos, néhány vállveregető frázisból álló iparművészeti függelék: a vázák nyüzsgő és csodálatos világa ezt amúgyis komikussá tenné. Igen meggyőző a könyv beosztása is, az apró mozgékony fejezetek élénkítően oldják fel az előadást s mint reflektorok, mindig jó helyre világítanak. Új az a néhány utalás, amely a görög szellem egykorú hatására világít rá, tanulságos meg tudni például, hogy a perzsa Dareios udvarának művészete is tanult belőle. Kitűnő összefoglalás, amely a legújabb eredményeket pontosan számon tartja, így a bulgáriai Kazanlik festett görög sírkamráját is, amely 1944-ben került elő, s nemcsak az utóbbi

évek legnagyobb meglepetése, hanem a szó szoros értelmében hézagot pótol.

Az a néhány megjegyzés, amely a könyv olvasása közben a tollra kívánczik, többnyire a szép műtárgyakon merengő ember felesleges, rendcsinálási vágya. Szilágyi igen erősen hangsúlyozza az olympiai oromcsoportok esztétikai jelentőségét is, részéről egyes alakokban merevséget, dór vidékiességet érzek s Apollón remek fejéért sem tudok annyira hevülni, mert pontosan ugyane stíluskorszak még nagyobb remekének tartom az Akropolisz Múzeum úgynevezett »szőke fej«-ét. Biztos, hogy az Érechtheiónt lelkesebben tárgyaltam volna, felülmúlhatatlan finomságú részletei miatt s nem sok jó szót vesztettem volna az athéni Theseiónra, amelynek arányaiból kétségtelenül hiányzik valami. Ezek azonban inkább hangulati, mint kritikai megjegyzések. Egyetlen ezeken és hasonlókon túlmenő hiányérzetem az, hogy a szövegben oly behatóan tárgyalt építészeti emlékeanyag a fényképek közt nem szerepel, egy korai agyagmodell és néhány alaprajz éppen e széles rétegeknek is készült könyv jól válogatott képanyagában nem pótolhatja az Akropolisz, Segesta vagy Korinthos oszloprendjeinek a tenger felé révedező, el nem feledhető vízióját.

GEONTHON ISTVÁN

OGETTI—FERRUA—JOSI—KIRSCHBAUM:

ESPLORAZIONI SOTTO LA CONFESIONE DI S. PIETRO IN VATICANO ESEGUITE NEGLI ANNI 1940—1949

Roma, 1951, Vaticano, I. 277 l.; 171 kép. II. 17 l.; 109 t.

A két folio kötet a Szent Péter-templom alatti ásatások 1949-ig elért eredményeivel és leleteivel foglalkozik, amelyeknek érdekes magyar vonatkozása is van. A vatikáni főtemplom pogány emlékek közvetlen közelében épült, az ókorban itt állott Nero cirkusza, egy naumachia és a frigiai Magna Maternek, Kybelének szentélye. A mai, XV—XVII. századi épület altéplom-rendszere (grotte vecchie) alatt az új ásatások folyamán hatalmas méretű mauzóleumokat tártak fel, köztük egy már Bernini idejében ismeretes volt, a többi most került elő. Erősen hasonlítanak egymáshoz, boltozott termek, gazdag festett mozaik- vagy stukkódekorációkkal, a II—III. századból. Tulajdonosai közt a Cetennius, Aebutius, Julius és a hatalmas Valerius-család szerepel. Biztosan ókeresztény köztük a Juliusoké, többek közt Jónás szokásos szimbolikus jellegű mozaikjával. A grották alatt temetőt is találtak, az ottani sírletekről azonban a mű nem tájékoztat. Előkerült Szt. Péter »memoria«-jának, kétoszlopos, fülkés fali emléképtménének roncsa, amely a II. század közepén épült s világosan bizonyítja azt, hogy az apostolsír már Nagy Konstantin hatalmas bazilika-építése előtt kiemelkedően meg volt jelölve, tehát a császárnak nem kellett annak helyét keresnie. A »memoria« körülötti sírok az I. század végétől valók, így időrendben az első ókeresztény sírmező került napvilágra. Hogy köztük van-e Szt. Péter sírja — ami az ókeresztény vallástörténeti, kultúrfejlődési, régészeti és művészeti problematika egyik leglényegesebb pontját érintené, — arról a mű érthetetlenül hallgat. A »memoria« környéke tele van bekarcolt nevekkal, a sűrű látogatottság bizonyítékaival, s itt találták a

zarándok-fillérek, amelyekről alább lesz szó. Az ásatási leletek között talán legfontosabb Junius Bassus szarkofágjának, az ókeresztény sírládák rangban legelső remekének feliratos fedele. Egy fényt vívó lovas (lucifer) vörösalakos freskója még teljesen a pogány művészet formai repertoárját használja. Két szarkofág is előkerült, jellemzően az egyiken Meleager és Atalanta, másikon Péter és Pál domborműve látható. Krisztus-monogramos tű, gyermeknek készült aranygyűrű és egy szemeket kereszttel ábrázoló arany ex-voto akad a leletek közt, utóbbi késői, VI—VII. század. A Palliusok mauzóleumában levő, Krisztust ábrázoló mozaik a IX. századból már De Rossi idejében ismeretes volt.

Az ásatások folyamán fontos kiegészítő adatok merültek fel a konstantini Szent Péter-bazilikát illetően, amelyek közt a legmeglepőbb talán az, hogy a bazilika baloldala nem a Nero-féle cirkuszra épült, mint eddig hitték.

A »memoria« körül 1900 darab, zarándokoktól nyilván a rács mögé dobott pénzt találtak, 812 római, 102 pápai veret, 526 olasz és 460 egyebet. Sajnos a numizmatikai függelék, amelyet a szakmában jólismert Carlo Serafini szerkesztett, csak azt említi a magyar pénzekről, hogy milyenek, azt nem, hogy mennyit találtak belőlük. Igaz, hogy a szám nem mondana sokat, az adományokat nyilván már akkoriban is összeszedték az örök vagy sekrestyések. I. László, Kálmán király verete és egy meg nem határozott fajta pénz került elő, 1077—1173 között készültek. Ismeretes, hogy a S. Pietro mai sekrestyéje helyén állott a magyar zarándokok szállásháza és temploma (S. Stefano degli Ungari), amelyet még Szent István alapított. Ugyancsak az első magyar király alapította a S. Stefano in Piscinula-templomot, amely azonosításom szerint a Via Banchi Vecchi 137—141 számú ház helyén állott, s amelyet sajnos 1860-ban lebontottak. Az említett zarándokfillérek a magyar zarándokok korai forgalmának tárgyi bizonyítékai.

GENTHON ISTVÁN

RADOCSEY DÉNES:

A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁG FALKÉPEI

Bp., 1954. Akadémia Kiadó, 254 l., CXXXII tábla, 1 térkép

A Magyar Tudományos Akadémia tudományszervezésének hatása egyre erőteljesebben érezhető szaktudományunk területén. Az évtizedeken át megszületni nem tudó műemléki topográfiák, a művészettörténeti folyóirat megindítása után, egyre-másra jelennek meg szakmánk legégetőbb hiányait pótolni hivatott monográfiák. Elegendő ha a két legújabbra: Garas Klára és Radocsay Dénes kötetére hivatkozunk. A XVII. századi festészet és a középkori falképek feldolgozása egyaránt szakmánk régi adóssága, melyet valóban ideje volt letörleszteni, sőt a törlesztést a kiadói tervben előre helyezni. A két kötet szerzőjére, mint általában ma minden művészettörténészre, kettős feladat hárult. Egyszerre kell megoldani az anyaggyűjtés és az új, haladó módszerű feldolgozás problémáját. Mindkét munka ezen a kettős feladaton azonos módszerrel igyekezett úrrá lenni: a feldolgozás mellé egyben katalógust is csatol, az eddig ismert művekről, a vonatkozó szakirodalomról. Míg azonban Garas Klára munkájában a katalógus járulékos jellegű, Radocsaynál a terjedelemből, a tárgyszeretettből kitűnik, hogy ezt tekinti munkája főrészeként. Ebben a tekintetben Radocsay a magyar falfestészet első nagy számbavevőjét, Rómer Flórist követi, aki pontosan nyolc évtizede hasonlóan topografikus módszerrel írta le, gyűjtötte össze az általa ismert falfestményeket. Ez az analógia csábító: bevezetőben vessük össze a két munkát egészen külsőséges szempont alapján s próbáljuk meg ezen keresztül értékelni az elmúlt nyolc évtized feltáró és közzétévő munkáját.

A számszerű összehasonlítás szerint megnégyszereződött az emléktárhely. Rómer összesen 116 emléket, illetve emlékcsoportot ír le, míg Radocsay 443-at. Radocsay azonban — nagyon helyesen — felvette munkájába az írott forrásokból, Canonica Visitatiókban előbukkanó falfestmény-említéseket, természetesen a kisebb jelentőségű falképanyomokat is, ami az emlékek számát erősen felduzzasztja. Ha azt vizsgáljuk, hogy a jelentősebb emléktárhely (összefüggő ciklusok, művészeti, történeti szempontból kiemelkedő egyes darabok) mennyit gyarapodott, úgy alig érjük el a negyvenet, minek java Erdélyre (Huszka és társainak feltárásaira) egy része a Felvidékre (Myskovszky, Gróh felvételei) és hazánk mai területén a Műemlékek Országos Bizottságának a két világháború közötti feltárásaira esik. A kiemelkedő jelentőségű emléktárhely még így is meghatározottan bővült, amivel a feldolgozás egyáltalában nem tartott lépést.

Történetek kísérletek ugyan egy-egy táj, vagy korszak falfestészetének feldolgozására (Puskás, Ernst, Jendrasic doktori értekezései, Gerevich Tibor Román kora, Balogh Jolán Erdélyi reneszánsza) de az emléktárhely derekát kitevő XIV—XV. századi falképanyag ismeretése és főként a fejlődés történeti rajza teljesen hiányzik. (Egy példa megvilágítja a helyzetet: A MOB 1934. évi átszervezése után restaurálták, illetve feltárták az esztergomi, kőszegi, feldebrői, veszprémi, kolozsvári, kassai, kiszombori, hidegségi, vizsolyi, jáki, szalonai, ócsai, veleméri, bántornyai, szentsimoni, rudabányai, sorokpolányi, budapest-belvárosi templom falképeit, szakszerű közzététele — a soproni topográfián kívül — csupán a romániaiakra történt meg. Az esztergomi gótikus falképekről mindmáig nem jelent meg korszerű publikáció.)

Egyedül Genthon István kísérte meg az egész magyar falképanyagot feldolgozni, sőt munkája szinte napjainkig elnyúlt, az elkészült munka (az Egyetemi nyomda kiadásában »Magyarország műemlékei« sorozatban kellett volna megjelennie) azonban az elmúlt korszak egyéni érdekekkel, hiúságokkal fűszerezett kiadói politikájának dzsungelében elkallódott.

A feladat tehát, amit Radocsay magára vállalt, — pótolni több generáció mulasztását — oly nagy méretű, hogy a kritikának el kellene némulnia a munka előtt, tisztelve a szándékot, az akaratot, amely e művet létrehozta. Úgy kellene újjonganunk, mint Henszlmann — Ipolyi — Rómer generációja lelkesült egy-egy újabb monográfián, mint a magyar művészettörténet épületének újabb alapkövén. Nyolcvan esztendővel az első feldolgozás után, nagyrészt ismeretlen, rendkívül értékes és érdekes anyagot tár a kutatás elé.

Radocsay munkájának ezt az első és nagy jelentőségű eredményét, művészettörténeti kutatásunkban hiánypótló jellegét külön is szeretném hangsúlyozni, nehogy a később következő kifogásaim véleményem pozitív jellegét elhomályosítsák. Ezt azért is szeretném hangsúlyozni, mert szaktudományunkban divatos »könyvismeretesség« helyett szeretnék behatóan foglalkozni Radocsay módszerével, s mint ahogy történni szokott, jóval kevesebb hely, kifejezés és taglalás jut az elismerésre, mint a kritikára. A Művészettörténeti Értesítő hasábjain azonban szeretnénk megvalósítani a bírálatnak azt a formáját, mely egyedül a szakmai érdeket és értéket veszi figyelembe. Ebből a szempontból már egészséges kezdeményezések történtek, Radocsay könyve pedig hálás anyag e célra.

Nem kétséges, hogy a szerző munkája döntő részének az emléktárhely korpusz-szerű részét tekinti. Erre mutat a terjedelem megoszlásán túl az anyag első pillanatra részletesnek tűnő ismertetése, a bőséges bibliográfia. Ehhez appendixként csatlakozik — még ha előbb is van — a »Történet« címet viselő bevezetés. Ennek megfelelően előbb a korpusz-szerű részzel kell foglalkoznunk.

Hálás, de véleményem szerint alapjában elhibázott kísérlet lenne, ha a művészettörténet területén »dülő« korpuszkészítést kizárólag az állásfoglalástól való menekülés tünetének fognánk fel. Kétségtelen tény azonban,

hogy idősebb és fiatalabb kutatók a legnehezebb, a legfelelősegteljesebb, a legtöbb szakmai tudást és ítélőképességet, leíró- és meghatározó készséget követelő műfajt kedvelik. Ebben van valami szükségszerű, de bizonyos fókig nem egészséges vonás. Szükségszerű, mert mindenki, aki behatóan foglalkozik Magyarország művészetének egy-egy korszakával, vagy műfajával, azonnal beleütközik az anyaggyűjtés szinte egy életre vagy évtizedekre felrajzolódó feladatába. Hiányoznak a magyar művészettörténet-tudomány alapvető forráskiadványai. A múltban nem készültek bibliográfiák, korpuszok, topográfiák, hogy az írott források kiadását ne is említsük. Készültek helyettük díszkiadványok, összefoglaló művek. Ezekben a munkákban az anyag teljességéből való válogatást, a történeti, vagy művészeti szempontok szerinti szelektálást, a teljes anyagra épülő széles perspektívájú történeti képet, a szellemi-történeti módszer kétes eredményei pótolták. Valóban nem a forrásanyag bőségén, a filológiai bogarászáson, szőrszálig menő stíluskritikán múlik egy-egy korszak fejlődésének helyes művészettörténeti értékelése, de ennek hiányában, merném azt írni, ennek ellenében művészettörténetet írni nem lehet. Tudjuk, hogy a stíluskritika, mint a művészettörténetírás célja, a múlté, de a módszer alkalmazása nélkül összefüggéseket megállapítani, pontosan attribuíálni, különösen olyan területen, mint Magyarország régi művészete, nem lehet.

Az emléktanyag méretére és ismeretére, helyesebben mondva a nagyszámú jelentős emlék nem-ismerésére a topográfiák készítése során van már tapasztalatunk. Ismeretlen román és gótikus templomok, XVI–XVIII. századi kastélyok tűnnek elő, hogy a XIX. századi világi építészet elhanyagolt emlékeiről vagy az ötvöstarégyak légiójáról ne is beszéljünk. Az írott források átvizsgálása egészen más kép megrajzolását, biztosabb fűtéltalkotást tesz lehetővé. (Utalok itt a nógrádmegyei topográfiában közzétett Canonica Visitatiók szárnyasoltárakra, XVII–XVIII. századi festett famennyezetekre, iparművészeti felszerelésre vonatkozó adataira). Egy-egy műfaj minden emlékét, egy-egy mester összes alkotását számbavevő korpuszokra, ouevre katalógusokra tehát mülhatatlanul szükségünk van. Ennek hiányát lemérhetjük a XIX–XX. századi nagy mesterek gyűjteményes kiállítását követő vitákon is.

Szakmáját szerető, s ahhoz értő kutató előtt nem lehet vitás, hogy e forrásmunkák nélkül a legkorszerűbb módszerekkel sem lehet művészettörténeti feldolgozást készíteni. Az új tudományos eredményhez nemcsak új módszer, hanem új adat és új anyag, pontosabban szólva az összes elérhető anyag szükséges, ami a szerencsésebb fejlődésű nemzetek művészettörténeti kiadványaiban már nagyrészt meg is van. Nálunk hiányzik. A magyar művészettörténetírás mire kinőtte hősi, romantikus korszakát, elmúlt a pozitívizmus fénykora, nálunk csak a módszer halovány visszfénye kísért néha még ma is. Hiányzik viszont a pozitívista gyűjtő és közlétező munka eredménye. Könyvespolcainkon nem sorakoznak a művészettörténeti forráskiadványok, bármily szívesen cserélnénk el néhány díszműért.

Kétségtelen ez az éremnek csak az egyik oldala, de nem jelentéktelen, elhanyagolható oldala. Ezekre az alapvető munkákra a magyar művészettörténetnek mülhatatlanul szüksége van, ha a történeti valóságot megismerni és rekonstruálni akarja. Nem szabad tehát a szakterület ilyen jellegű tevékenységét egyoldalúnak tekinteni, mert létező, mindenkitől érzett, valóságos hiányból született. Az érem másik oldala, hogy milyen korpuszokra, forráskiadványokra van szükségünk. S itt szeretnék visszakanyarodni Radocsay könyvéhez, melynek lényege — mint már említettem — ez a korpusz-szerű rész.

Radocsay az »Emlékek« szerény címe alatt adja közre gyűjtésének eredményeit. Az impozáns méretekről már volt szó, s itt még csak annyit, hogy a szerző nagyon helyesen az egész középkori Magyarország emléktanyagát veszi számba, topografikus sorrendbe. Az elvi állásponton túl ez azért is helyeselhető, mert a szomszédállamok

feltáró és feldolgozó munkája nélkül ma már a középkori falfestészettel foglalkozni nem lehet. A bibliográfiákból kitétnék, hogy Radocsay a legjobban a cseh kutatást ismeri, valószínű, hogy a román, és a jugoszláv kutatás ilyenirányú eredményei kevésbé hozzáférhetőek, rendszeres periódikák, feldolgozások hiányában.

Ehhez kapcsolódik azonnal az első, lényeges módszertani észrevételünk. Lehet-e korpuszt készíteni úgy, hogy a leírandó műalkotást autopszia, fénykép vagy kimerítő és szakszerű leírás alapján a szerző nem ismeri. Kétség-telenül nem. Ennek konzekvenciáját Radocsay már akkor levonta, amikor könyve nagyobb felének az »Emlékek« kissé bizonytalan megfogalmazású címet adta, alighanem, mert a benne foglaltakat ő sem tekinti az emléktanyag kimerítő s főként hiánytalan feldolgozásának. Itt tehát a korpuszkészítés szándéka és technikája között idő és egyéb nehézségek miatt a szerző által át nem hidalható szakadék keletkezett. Radocsay előszavában hangsúlyozza is ezt a körülményt. »A feladat elvégzését annak ellenére szükségesnek tartottuk, hogy az emlékek javarésznének közvetlen tanulmányozása nem állt módunkban. Ezért a korpusz a jelenlegi állapot rögzítése helyett a szakirodalomból vett adatokkal utal röviden az emlék múltjára.« Ha ez igaz, márpedig a szerző ezt a programját úgy szőlván hiánytalanul betartja, akkor itt nem a középkori Magyarország falképeinek korpuszát kapjuk, hanem az azokra vonatkozó szakirodalom kivonatát és bibliográfiáját. Úgy látom, hogy a szerző ezt az elvet következetesen keresztülviszi, még ott sem lépi saját maga szabta határát át, ahol az akadályok nem leküzdhetetlenek. Pedig a szakirodalomból vett adatok »az emlékek múltjára« nem mindig megbízhatóak és gyakran teljesen kétségben hagyják az olvasót a jelenlegi helyzetet illetően.

Példaképpen idézem a ráckevei templom falképeiről szóló részt:

»Görög-keleti templom. Lubenau 1587-ben, útleírásában mondja a templomról: »Welche voller Heiligen bemahlet, sonderlich S. Nicolaus nach Art der reusischen und grichischen Kirchen.« Henszlmann ismeri Lubenau feljegyzését. Mint közli, a falképek a XV. század végén még láthatók voltak, majd 1540 és 1765-ben restaurálták azokat. A MOB 1925-ben ad hírt a templom tervezett restaurálásáról.«

Ebből a leírásból a helyet nem ismerő talán még azt is kiolvashatja, hogy a XVII. század végén még látható falképek, melyeket 1540 (?) -ben és 1765-ben restauráltak, ma már nincsenek is meg. Pedig Ráckeve itt van Pest szomszédságában, s falképei, a későbizantinizáló festészetnek ezek a rendkívül érdekes emlékei tudományos feldolgozás szempontjából igen elhanyagoltak.

Ez a kiragadott példa — mert szerencsére a legtöbb szöveg nem ennyire lakonikus — az Emlékek feldolgozásának ismertetéséhez vezet. Radocsay általában a szakirodalom időrendjében ismertetti az emléktanyagot. Véleményünk szerint ez az ismertetés nagyon hasznos, de ott ahol lehetséges, meg kellett volna előznie az emlék részletes leírásának és követni kellene a szerző állásfoglalásának. Nem sokra megyünk, ha tudjuk, hogy a győri székesegyházban »az apszis falán Krisztus mandorlában. Puskás a XIII. század első felére, Ernst a XIV. század közepére datálja. Gerevich Tibor ismét a XIII. századra helyezi«. Szeretnénk tudni, hogy pl. a festmény ma létezik-e és hogy a szerzőnek mi a véleménye az ellentmondó, egy századot átfogó datálási eltérésről, sőt a falkép ikonográfiai, művészettörténeti jelentőségéről.

Nem lenne igazságos és helyes azt keresni a könyvben, ami nincs benne, még helytelenebb lenne, ha a hiányért a felelősséget egyedül a szerző nyakába akarnánk varrni. Nagyon jól tudjuk, hogy objektív nehézségek is voltak, de azt is, hogy az egész szakma hiányosságáról van szó. Ha a korábbi szakirodalmi feldolgozás megbízhatóbb, Radocsay is biztosabb talajon mozoghatott volna.

Ennek ellenére túlságosan relativista álláspontnak tartanám, ha egy tudományos munkát kizárólag az előszóban adott szempontok betartása szerint vennénk bírálat alá. Legyen szabad tehát azt javasolni, hogy a

szerző, aki több éve folytatott anyaggyűjtését bizonyára nem tekinti lezárttnak, az előbb vagy utóbb szükségessé váló második kiadást már úgy tervezzé, hogy a falképekre vonatkozó kutatás ismertetése elé, a falképek pontos leírását helyezze. Ily módon megoldott emlékjegyzék valóban korpusz volna és például csak ikonográfiai szempontból is olyan összefüggésekre világítana rá, melyet maga a szerző keres bevezető tanulmányában a falfestészet elvilágiasodása kapcsán. A most közzétett anyaggal természetesen ezt nem lehet megcsinálni, ezért hiányzik a könyvből mutatók és jegyzékek közül éppen az ikonográfiai mutató.

Ami ezen az alapvető eltérésen túl e részben található, az dicséretre méltó szorgalommal és pontossággal összegyűjtött anyag. Közli pár szóban a falképek számát, az alakok nagyságát, jelzi a restaurálások időpontját, kivitelezőit. Részletesen utal, hogy hol találhatók akvarell-másolatok, vagy fényképfelvételek a falképekről, végül kimerítő bibliográfia zárja az egyes címszavakat. Itt a szerző nem elégszik meg a szorosan vett szakirodalommal, hanem bedolgozza a munkaközösségek által már feltárt kéziratok forrásanyagot, a helytörténeti irodalmat, vidéki újságok közléseit, stb. Külön értéke, hogy jelentős külföldi anyagot is fel tudott használni. Ez a munka legkomolyabb, legmaradandóbb értékű része.

Amilyen szerény a korpuszszzerű rész »Emlékek« címe, ugyanolyan elmosódott a könyv első fejezetét alkotó tanulmány »Történet« címe, mely elé az eddigi kutatás történetét csatolja bevezetésként. Itt a szerző a korpusz szükségességét a részletkutatás hiányosságával indokolja. Ezzel már foglalkoztunk. A tudománytörténeti részt véleményünk szerint nem ártott volna az általánosságokból a konkrétumok felé elmélyíteni. A kritika szólamszerűen hangzik, mert Radocsay már a bevezető tanulmányban jelzi, hogy a történeti összefoglalás »főleg a korábbi megállapításokat veti össze és összegezi.« Ezt a célt és módszert semmiképpen sem helyeselhettük. Először, mert akaratlanul is emlékünke idézi Anatole France »művészettörténetét«, másrészt kibékíthetetlen ellentmondást teremt a tudománytörténeti kritika és a »Történet« művészettörténeti rajza között. Pedig ez a fejezet az első összefoglaló kép a magyar falképfestészet középkori anyagáról. A korai részekben pedig sok érdekes feltevés és analógia található.

A románkori anyag ismertetése kapcsán rövid áttekintést ad Magyarország honfoglalás előtti helyzetéről, a festészet, különösen a falfestészet megindulásáról és fejlődésének társadalmi hátteréről. Majd kronológiai rend szerint foglalja rendszerbe az anyagot. Ilyen kismennyiségű, de korai és éppen ezért nagyjelentőségű emlékananyag nál pusztán az emlékek kronológiájából alakítani a szerkezetet szerintem tévedés. Biztosabb fogódzók kellene, mint az erősen labilis kronológia, melyet még stíluskritikával is nehéz lenne alátámasztani, hiszen Magyarországon nincs, a környező államokban is alig van korabeli, hasonló stílusú, jól datálható anyag. Biztonságosabb lett volna a falfestményeket vagy a hazai művészet egészének fejlődésébe ágyazni, vagy pedig a külföldi falfestészet nagy stílusirányába beilleszteni. Véleményem szerint mindkét megoldás történetibb, mint a kronológia, mely az emlékek összetartozását nagymértékben elmosza, s ráadásul még bizonytalan is.

Az Árpád-kori művészet fejlődését — hála Gerevich Tibor monográfiájának — meglehetősen világosan látjuk. Bár a falképanyag az elmúlt évtizedekben éppen ebből a korból bővült jelentősen (Sopronbátfalva, Hidegség, Vizsoly), az új anyag beillesztése a kirajzolódó keretbe sem ütközött volna nehézségbe. A XI. századi magyar művészet nagy részben eklektikus jellegű, de a század végén már határozottan egység alakul ki a pécsi műhely munkássága kapcsán és erősen befolyásolja az egész XII. századi fejlődést. Ez a keret vagy jobban alátámasztja a sopronbátfalvi és hidegségi freskók igen korai datálását, vagy megmutatja e korahelyezés hiányosságát és nem utolsósorban a természetes helyére illeszti a pécsi emlékeket. A legkorábbi pécsi freskókon (sőt

egy-egy esztergomi töredékeken is) ugyanazt a motívumot és ízlést látjuk viszont, mint a pécsi műhely faragványain, sőt ennek nyoma az iparművészeti anyagban, miniatűrban is követhető. A XII. század utolsó évtizedében a vezető művészeti központ Esztergom, a stílus pedig világosan mutatja, hogy a lombard hatást más művészeti tájak befolyása váltja fel.

Az köztudomású, hogy az esztergomi kápolna és palota építése átnyúlik a XIII. századba, az apszis freskóknak XII. századi datálása tehát majdnem lehetetlenség. Ha pedig a XIII. század elejére tesszük, akkor meg kell vizsgálni alaposan a falkép és a királyi pecsétek közt mutatkozó hasonlatosságot. Általában Radocsay többnyire túl koránra datálja az emlékeket. Kis túlzással azt mondhatnám, hogy a hiba a sopronbátfalvi, hidegségi, feldebrői freskóknál keletkezik és ez szinte kényszerítően hat a szerzőre a későbbi, bizonytalan korú anyag elhelyezését illetően.

Kétségtelen, hogy III. Béla alatt a bizánci hatás megújulásának vagyunk szemtanúi. Megvizsgálandónak tartanám a feldebrői freskók e korhoz való tartozásának kérdését. Itt különben is kisebb félreértés keletkezik Gerevich Tibor és az ő véleményét úgyszólván mindig elfogadó Radocsay között. Gerevich Kain és Ábel festőjét maradiabbnak, a bizánci hagyományok iránt fogékonyabbnak, az apszis falképeit fiatalabbnak, modernebbnek tartja. Ennek ellenére Radocsay — elfogadva Gerevich álláspontját — a szentély freskóit (nb. a proféta-fejek nem a szentélyben vannak, még kevésbé a szentély mennyezetén, hanem a hajó boltozatán vannak és a legkésőbbiek) a XI–XII. század fordulójára, a maradiabb Kain és Ábel mestert pedig a XII. sz. első felére teszi. Véleményem szerint a feldebrői falképek stílusa levezethető a bizantinizáló olasz korból, de a fejlődés Itáliában is lassúbb, mint azt Feldebrővel kapcsolatban vázolni szokták.

A XIII. század első felének magyar művészete határozottan szétváló, ugyanakkor egymással erős kapcsolatot tartó egységekre bontható. A burgundi koragotika, melyet elsősorban a ciszterciták terjesztenek, jól elválik a bencés műhely keverékstílusától. Az elmúlt évtizedek liturgiátörténeti kutatása világosan kimutatta, hogy nemcsak a ciszterek, hanem a bencések egyházi műveltsége is Franciaországból, az északkelti vidékről eredeztethető. Ebből a forrásból talán Hidegséget jobban lehetne magyarázni, sőt a XIII. századi fejlődés több emlékét (Zsámbék, Ócsa) Radocsay e ponton a laicizálódás kedvéért a cisztercitákra és a rend keretében dolgozó munkástevekre (conversik) gondol, ami erőltetettnek tűnik, ha megmondjuk, hogy éppen a ciszterciek nem díszítették falképekkel templomaikat, ezt éppen úgy tiltották a rend szabályai, mint az épületplasztikát.

A XIII. századi emlékananyag vizsgálatánál egészen rossz vezetőnek bizonyul a kronológia az emlékek viszonylagos bősége és egyben elszigetelt volta miatt. Itt kénytelen földrajzi csoportokra (Dunántúl, Szepesség, Erdély) osztani az anyagot.

Sok apróbb észrevételt lehetne tenni a románkori anyag áttekintésével kapcsolatban. Azonban a kutatás mai állapotában ezek éppen olyan vitathatók lennének, mint a szerző véleményei. Az apróságok közül egy mégis tollhegyre kívánczik, annak bizonyosságára, hogy mily labilis a kronológia és az erre épített konstrukció. A soproni Szt. György templomból származó freskó-töredékre gondolok, melyet »a XIII. század második felében, esetleg XIV. század elején készültnek« tart, pedig a templom a legkorábban a XV. század elején épült. A különös csak az, hogy Radocsay e pontnál idézi a soproni topográfiát, anélkül, hogy az ott olvasható kormeghatározást átvinné, vagy cáfolná.

Valószínű tehát, hogy a magyar művészet fejlődésének felvázolása megnyugtatóbb rendszer lehetőségét adta volna, de legalább oly indokoltan érezném az első fejezetnél (de csakis ott), ha az európai falfestészet nagy áramlatai szerint rendezné az anyagot. Általában az európai helyzet felvázolásának hiánya erősen érezhető. Olasz, francia, svájci, osztrák emlékek tűnnek fel a tár-

gyalás során — dicséretesen a legfrissebb szakirodalom alapján — anélkül, hogy ezek összefüggése, egymáshoz való kapcsolata, viszonya az európai fejlődéshez tisztán állana az olvasó előtt. Nem állítom, hogy ez a munka a nagyközönség szélesebb rétegei számára készült, de a világos konstrukció, a fejlődés és a kapcsolatok tiszta rajza, olyan történetírói követelmény, melyet tudományos szakmunkánál is helyes lenne megvalósítani.

Ebből a szempontból is szerencsésebb a gotika fejezete. A bevezetőben ismertetett történelmi, társadalmi helyzetet a laicizálódás folyamatának erőteljes rajza, a főbb stílusok és témák felvázolása egészséges keretet ad a XIV–XV. századi falfestészetünk tárgyalásának.

A lényegesen bővebb XIV. századi emlékmagyarat tájegységek szerint rendezi. Különösnek tűnik az erdélyi csoport első helyen való taglalása, amit a Szt. László legenda részletes vizsgálata és jelentőségének kidomborítása indokol. Ennek alátámasztására a bögözi Szt. László legendát a XIII. század végére, vagy a XIV. század elejére teszi, ami túlzásnak látszik. Egyedül Balogh Jolán helyezi ily korai időre a falképeket, Gerevich a XIV. század második felére, a román kutatás és Bíró József a XV. század elejére. Úgy vélem, azáltal, hogy a szerző ily korúra teszi és tájegységenként szétválasztva tárgyalja a Szt. László legendát ábrázoló falképeket, tulajdonképpen céljával ellentétes eredményekre jut. A legjelentősebb, erősen világi jellegű, az egész országban feltűnő freskóciklus keletkezését néhány semmitmondó indokkal a népi alkotókésztség javára írja, erősen hangsúlyozza a maradi szellemű provincializmus és a »gyakorlatlanságból fakadó népi jellegű kezdeményezés közötti« különbséget.

Ennek a rendszerezésnek kedvéért kerül második helyre a felvidéki anyag, közte olyan kétségtelenül világi témájú, biztosan 1317-re datált freskó, mint a Róbert Károly megkoronázását ábrázoló szepeshelyi. Ezért szorul hátrább az esztergomi falképcsoport, melynek 1340-es datálását úgy látszik egyhangúan elfogadja a szakirodalom. Ugyanez a sors éri a budai központ névvel és címmel jelzett festő-sírköveit, melyek a magyar anyagban, de talán az európaiakban is a legkorábbiak. Pedig ez a csoport, ha nem is köthető művekhez, oly világosan jelzi a festők világi voltát, s amit még lényegesebbnek tartok, a művészi egyéniség megerősödését, névtelenségből való kilépését, hogy egész protorenészánsz jelenség, Aquila önarcképeivel együtt. (Csak zárójelben: az 1331-ben említett Magister H. Pictor Domini Nostri Regis, akit Radocsay Henricusnak old fel, alighanem azonos Hertul-lal, Róbert Károly ismert festőjével 43. l.)

A fentebb ismertetett konstrukció emlékeztet bizonyos fokig Huszka József teóriájára, csak hogy ő a »székelyföldi festőiskolát« a XV. századba helyezi. Nem is az a baj, hogy a konstrukció mesterkelt. A XIII. század végi és a XIV. század eleji erdélyi falképfelépítés érdekében fel kell tenni, hogy »Erdélyt földrajzi egysége, zártsága alkalmasabbá tette a helyi kultúra sajátos felvirágoztatására, itt több köze lehetett a népnek a képzőművészet ügyéhez, mint az ország területén másutt, az ország vidékeinél szerencsésebb története is több műemlékét óvta meg a pusztulástól«. Pedig köztudomású, hogy Erdély fejlődése a román stílus korában erősen visszamaradt, még akkor is román bazilikákat építenek a XIII. században, amikor a Dunántúlon már a gotika dívik és itt virágzik — tegyük hozzá elkésve és provinciális formákkal — a szárnyasoltárok festészete, szobrászata a XVI. század közepén. Mindez nehezen valószínűsíthető a fentebb idézett állítást, különösen ha a fejlődés olyan élenjáró területeivel kell az összehasonlítást elbírnia, mint Buda, Szepesség, Kassa.

Ettől az erőszakolt szerkezettől eltekintve Radocsay tiszteletreméltó buzgalommal rendezi el anyagát és igyekszik minden jelentősebb, de gyakran még a töredékes, kisebb jelentőségű emléket is a tájegységenkénti fejlődés kereteibe beilleszteni. Jól érzékelteti az anyag gazdagságán keresztül azt a lüktető művészeti életet, ami egész Magyarországon, sokszor a legkisebb faluba is

elér. Világosan kirajzolódik a művészek és alkotások laicizálódásának folyamata és a helyi fejlődés egészséges keveredése a külföldről beáramló stílusáramlatokkal. A korai említés után természetesen kénytelen újra elővenni a Szt. László legendát, sajnos nem sikerült valami újabb, elfogadhatóbb feltevéssel jutni. Ez nem is várható az erdélyi, felvidéki délnyugatmagyarországi anyag alapos, monografikus feldolgozása nélkül, amihez szinte nemzetközi munkaközösséget kellene alakítani. Ezzel kapcsolatban feltűnik, hogy teljesen mellőzi László Gyula teóriáját, amivel jómagam sem értek egyet, s most sem említeném, ha ez a tanulmányi rész idézés módját nem jellemezné, ami szintén vitatható. Amilyen bőségesen szerepelnek a korpuszserű részben az irodalmi utalások, itt a művészettörténeti megállapításoknál csak ritkán hivatkozik a teória vagy a megállapítás felvetőjére.

A XIV. századi emlékmagyar ismertetése Aquila és műhelye munkásságának ismertetésével zárul. Ez a rész — a bőséges emlékmagyar és irodalom ellenére — kissé szűtelenebbre sikerült. Némi ellentmondás érezhető abban, hogy a bántornyai Szt. László legendát Aquila egyik segédjének attribubálja, míg a képeknél mint Aquila datált (1383) műve szerepel.

A XV. századi emlékek ismertetésénél szükségszerűen felmerül a periodizáció kérdése. Radocsay könyvében a három nagy stílusorszakot veszi keretül, ezen belül viszont századok szerint osztályozza az anyagot. A román korban ennek nincs jelentősége, a gotikában azonban a XIV. XV. század már határozott egységgé, önálló társadalmi keretté válik. Ez a periodizálás nem az anyagból következik, sem a stílus, sem a tartalom változását nem veszi kellően figyelembe, s így az 1400-as évnél mesterkelt cezurát húz az összetartozó anyag közé. Az 1392-es mártónhelyi freskók és a XV. század eleji freskók, sőt Esztergom és a pesti belvárosi templom falképei között sincs olyan éles különbség, ami két külön fejezetben való tárgyalást indokolna. Helyesebb lett volna az anyag belső törvényszerűsége szerint periodizálni. Stílus szerint az 1430-as éveknél mutatkozik cezura, itt válik szét a gotikus és későgotikus anyag. Az emlékek, mégpedig jól datálható feliratos emlékek nagy száma az első korszakban, erős gyűlése a XV. század két utolsó harmadában is erre figyelmeztet. Ezt különben Radocsay is észreveszi s megemlíti, hogy a század közepétől a freskófestészet veszít jelentőségéből és a táblaképfestészeté a vezető szerep. A fentebbi javasolt periodizálással természetesen a XVI. századi gotikus emlékmagyar is a helyére talál.

Másik észrevétel, ami a fejezet átolvasásakor szemünkbe ötlik, a laicizálódás kérdése. Radocsay nagy fontosságot tulajdonít a kérdésnek, ami helyes, és követkevsen vizsgálja a laikus elem előtérbenyomulását, ami számos, eddig nem észlelt jelenségre hívja fel a figyelmet. Azonban mintha e folyamat tartalma nem volna egészen világos. Kétségtelen más kérdés a készítőik a festők világi vagy egyházi volta. Ezen a területen sem szabad szematikusan venni a fejlődést, hullámhegy és völgy követi egymást. Más probléma a témák elvilágosodása, és ismét más kérdés, hogy a tartalom miként hat vissza a formára, akár mint fékező (retrográd egyházi tartalom — előremutató protorenészánsz stílus) akár mint előrevívó erő (világi, népi témák — kezdetlegesebb feldolgozásban). Ezeknek a szempontoknak az alkalmazása természetesen nem eredményezhet egységes vonalí fejlődést, de ha a laicizálódást tekintjük fejlődést rendszerező elvnek, nagyon tisztán kell elemezni e tágkörű fogalom egyes jelenségeinek felbukkanását és jelentőségét.

Egyébként a XV. századi emlékmagyar, de a reneszánsz stílusú emlékek is gyéresebb számmal, értéküknek megfelelően szerepelnek a kötetben.

Végül néhány szót kell szólni a kötet illusztrációiról. Az első alkalom, hogy a középkori Magyarországi falképeinek ily gazdag sorozatát kapja reprodukciókban is az olvasó. 132 tábla, a hidegségi apszis falképeitől a székelydályai népiesen friss ornamentikáig terjedő soro-

zat töredékeiben is impozáns seregszemléje a nagy-szerű művészeti anyagnak. Annál sajnálatosabb, hogy a képek reprodukálása nem tart lépést a korszerű fényképekkel és feldolgozással. A fényképek ugyan kevés kivétellel Petrás István felvételei (ha már Radocsay több mint száz felvételt hozott tőle, nem ártott volna nevét is megemlíteni) tehát a legjobbak, amit a műemléki fényképezés nálunk nyújtott, viszont a reprodukciók élessége, tónusa, színe, sok kívánnivalót hagy maga után. Így is magasan felette áll a Garas könyv illusztrációinak, de csak azért, mert az a mélypontot jelzi. Szeretnénk már a művészeti kiadványoknál a minőségi munkát nemcsak mint követelményt és ígéretet, de mint eredményt is látni.

A reprodukciós nehézségek miatt helyesebb lett volna több részletet közölni, főként az erősen töredékes, vagy több alakos, nagy kompozíciókból. A kevesebb itt valóban többet mondana a festőről és művéről, mint az egész rongált fal, vagy egy sorozat nehezen kivehető alak.

Összefoglalva e hosszurányúlt ismertetést, ismét hangsúlyozom: Radocsay könyve művészettörténetünk határozott nyeresége, kitűnő eszköz műemléki munkához. Az első korszerű összefoglalása nagy jelentőségű és eddig még jóformán áttekinthetetlen falképanyagnak, összegezés és kiinduló pont, ami minden jó monográfia legfőbb követelménye. Hiányai inkább a többet, jobbat kívánónak szemében jelentkeznek. Szerettük volna, ha valóban a magyarországi középkori falképek korpusza lenne, hosszabb és szervesebben felépített, a szerző egyéni véleményével bővebben tarkított, történeti tanulmány javára vált volna a kötetnek, ugyanúgy a reprodukciós anyag igényesebb, célravezetőbb válogatása és kivitele.

DERCSÉNYI DEZSŐ

GARAS KLÁRA:

MAGYARORSZÁGI FESTÉSZET A XVII. SZÁZADBAN

Bp., 1953. Akadémiai Kiadó, 206 l., LII tábla

Garas Klára könyvét a XVII. század magyarországi festészetéről két okból is nagy örömmel kell üdvözölni. Egyrészt mert a felszabadulás óta az első új adatokat feltáró és nagyobb egységet összefoglalóan feldolgozó művészettörténeti munka, másrészt mivel tárgyválasztásával régi, nagy adósságot ró le tudományunk területén. Nem kis önmegtagadás kellett ahhoz, hogy Rembrandt, Rubens, Velazquez, vagy Poussin művészetével egykorú, a legmostohább viszonyok között is élni akaró magyarországi festészet történetét tegye vizsgálat tárgyává.

Valóban csak a történeti események egészen szoros, párhuzamos figyelésével együtt lehet megértő becsüléssel fordulnunk főleg ennek a kornak magyar művészeti termelése felé. A régi magyarországi művészet csak ritkán emelkedett a legmagasabb csúcsokig és történetünk folyamán ért legnagyobb megrázkódtatás idején talán a legmesszebb maradtunk azoktól. Ennek a letagadhatatlan értékkülönbségnek tudata volt talán az, — és nem kizárólag elfoglaltság vagy tudatos tendencia — ami elvette a kutatók kedvét attól, hogy az egész forrásanyag vizsgálatának eredményeként számszerű adatok szaporításával tegyék teljessé művészi életünk ismeretének valóban hiányos képét. Színvonal terén értékgarapodást sajnos úgysem várhattunk. Az emléktanyag nagy része elpusztult, és így az eddig fel nem használt, ki nem aknázott irodalmi és levéltári adatok nem adhatnak fogalmat a festészet eddig ismert színvonalának esetleges módosulásáról. Azt azonban mindenképpen igazolják, hogy a művészet iránti igény megvolt, annak kielégítésével igenis az eddiginél sokkal gazdagabbnak, élénkebbnek mutatkozik a tevékenység a török hódoltság és a szabadságharcok e századában. Különösen az egykorú topográfiai munkákból, útleírásokból,

a szinte elfelejtett történeti, helyi egyházi és városi folyóiratokból tudott Garas Klára számos új adatot nyerni. Tárgyilagos hangú írásán is átüt a lelkesedés, amivel örülni tud minden felszínre kerülő újabb adatnak, amely az eddigi hiányos képet kiegészíti, teljesebbé teszi.

A feldolgozás módjánál célkitűzése, hogy »az időbeli, történeti fejlődés mellett a műfaji tagolást« tartsa szem előtt. Célja megvalósításánál, a tárgyalás folyamán azonban eljárása módosult, mert inkább fordítva, a műfaji tagolást kíséri az időbeli, történeti fejlődés bemutatása. A kép, ami így feltárul, inkább a helyzetet lerögzítő számvetés, tényközlő beszámolás, az anyag rendszerező csoportosítása, semmint az élet és stílusfejlődés, alakulás dinamikus érzékeltetése. Ezt a módszert valószínűleg azért választotta, mert a gazdag műfaji tagozottságú, sokrétű, változatos anyagban így tudott valóban világos, áttekinthető rendet teremteni. Azonkívül a történeti eseményektől függő, azoktól befolyásolt igények elsősorban tárgyválasztás, műfajok szerinti kíváncsiak voltak. Az egész könyvben pedig ez utóbbi mondható vezérelvnek: hogyan elégítette ki a festészet a történelmi eseményekben különböző szerepet játszó egyes társadalmi osztályok részéről megnyilatkozó igényeket, hogyan fejezi ki a megrendelők állásfoglalását, ideológiáját? Sajnos azonban így azután szétválasztja az egységbe tartozó, egységbe kíváncsi művészi képet, vagy ismétlésekre kényszerül. Pl.: Benjamin Block esetében a művész munkásságának bemutatása, művészete helyének, esetleges hatásának kijelölése (ez utóbbi elég szűkszavúar: három különböző helyen történik: az oltárképfestészetnél, (32. l.) az arcképfestészetnél (85—86. l.) és a művészi életet összefoglaló fejezetben. (96. l.) Ugyanígy kétszer kell vázolni pl. a stukkókeretes falfestés-dekoráció stílusfejlődését, alakulását egyszer az egyházi, majd a világi festészet területén.

A történeti események művészetben való tükröződésének vizsgálata a tárgyalás folyamán nem mindig következetes. Hangsúlyozza ugyanis Garas Klára, hogy a tartalom igen gyakran az égető történeti problémákkal, eseményekkel kapcsolatos, (55. l.) tükrözve ezzel egy határozott állásfoglalást, a megrendelő és olykor a festő politikai irányelveit, világnézetét (69. l.). Ki is emeli ezt a történeti témáknál minden olyan esetben, ahol vagy protestáns ellenzékiegről van szó, vagy katolikus főúri, királypárti lojális magatartásról. Ott azonban, ahol nyugati földbirtokos, rekatolizált főúr ellenzékievé váló szerepét jelzi mintegy előre a megrendelésére készült művészeti alkotás, az elmosódik. A sárvári Nádasdy-freskók keletkezésénél nincs talán szükség a témaválasztáshoz gänsburgi benyomások hatását feltételezni. Az ötvenes évek elejétől, a vezekényi csata utáni években egyre fokozottabban érzik a magyarok az udvar részéről a törökkel szemben való tehetetlenségre kárhóztatottságot, és ez viszi a királypártiakat is ellenzékie, majd a Wesselenyi-féle összeesküvés felé. Megvan tehát itthoni belső rúgója annak, hogy Nádasdy miért választ Sárváron török-magyar háborúból vett témákat.

Ugyanez az egyoldalúnak mondható állásfoglalás nyilatkozik meg abban az időben közkedvelt mitológiai vagy mitológiai és vallási vonatkozású emblematis ábrázolásokkal kapcsolatban. A pozsonyi vár freskosorozatán »az allegorikus alakok a görög mitológia istenei, tárgyasított fogalmak, a korszak művészi kelléktárának fontos elemei. Olyan művészetnek az elemei, amely a hanyatló uralkodóosztály megerősítése érdekében elfordul a valóságtól...« (55. l.) Ezzel szemben viszont nem látszik világosan, hogy miként nyilatkozik meg »a harcok, függetlenségi, protestáns városi álláspont« (66. l.) pl. akár a soproni városház Lackner Kristóf polgármestertől szerkesztett feliratokban s emblematis ábrázolásokban a jó és rossz kormányzat sajátosságait bemutató festménysorozatán, akár a löseai városház hasonló tárgyú mennyezetképein, vagy Nagyszében erkélyes palotáin. Itt ezek, mint a későreneszánsz humanista műveltségének maradványai méltatottak. Pozsonyban a várban a jelképes ábrázolások emblematis

kus, jelmondatos képei annyiban különböznek a város-házak tárgyválasztásaitól, hogy az erőnyeket az ural-kodó személyével hozták kapcsolatba, annak dicsőítésére használják fel. Enélkül azonban az utóbbiak még nem lesznek a valósághoz közelebb állók és többek számára közérthetők. Hiszen azért is kellett Rimay Jánosnak magyar verseket csinálni alája, hogy az táblanézők az virtusok természetének tulajdonsága értelméből hasznot is vehessenek magoknak.» (70. l.)

Nem meglepő ezek után, hogy a kor vallásos festészete hasonlóan kétféle megítélés alá kerül. Az ellenreformáció szolgálatában készült »képzőművészeti alkotások a túl-világ felé utalnak, elterelik a valóságtól a figyelmet«. (19. l.) míg a protestánsoknak »nincs szándékukban eget és földet egybekapcsolni, a hívők elragadtatásán keresz-tül a valóság határait elmosni. Ezeknek a törekvéseknek egyszerű és világos kifejezési eszközök, tárgyas, közért-hető ábrázolás felelnek meg. (33. l.) Ilyen következtetés és megállapítás talán korai a néhány oldallal előbb adott protestáns oltárképeirés után (15—16. l.). Ez Thurzó megbízásból Árva-várkápolnája számára készült és később Necpálra került. Már a bevezető szavak: »a nagy közép-kép rendkívül bonyolult és zsúfolt szimbolikus ábrázolás«, jelzik, hogy a fenti megállapítást nem lehet általános érvényűnek tartani.

Ilyen általánosító jellegű megállapításokkal szemben szükséges nagyobb óvatosságra csak két kisebb esetben szeretnénk még rámutatni. A 25. lapon, ahol a Regnum Marianum-eszme barokk kibontakozásáról van szó, az a megjegyzés nem állja meg a helyét, hogy ennek alapja csupán a középkori legendában mellékmondatként szereplő képletes kifejezés. Már a középkor művészetét is foglalkoztatta ez a téma, mégpedig előkelő és központi helyen, az esztergomi porta speciosa-n. Majd egy mellék-mondat a 34. lapon annak jellemzésére, hogy a XVII. század embere más igényű, »semhogy meglegedett volna elvont magasztos szimbólumokkal, mint a közép-korban«. Ha csak p. a kassai Szt. Erzsébet-oltár képsoro-zatára gondolunk, biztosra vehetjük, hogy volt a közép-korban annyi »valóságos« ábrázolás a szimbólumok mel-lett, hogy — emlékezve egyúttal a fent említett XVII. századi városházi emblémákra — a két különválasztott kategóriát nem tarthatjuk két korszakra kizárólagosan jellemzőnek.

A művészeti életet bemutató fejezetnek igen érdekes része a munkabérekre, művészek kereseti viszonyaira felsorakoztatott adatok. Ezt azonban még élettéljesebbé lehetett volna tenni azzal, ha néhány kiegészítő adatot kaphattunk volna arra vonatkozólag, hogy ezeknek az összegeknek mi volt egykorú vásárlóértéke. Mibe került pl. egy házhely nagyságú telek, vagy a búza, a tehén, a jelentősebb ruhadarab. Ez világosabban mutatná, hogy a művészek vagy mesteremberek mily életszín-vonalra emelkedtek akkoriban, kereseti lehetőségeikkel.

A kiegészítő, táblázati részekre vonatkozó megjegy-zés már átmenet ahhoz, amit Garas Klára könyvének külső kiállításáról szeretnék még mondani. Nagyon nagy kár, hogy a jegyzetanyag nem került a lapok alája és olyan rövidítéseket használ, amelyek feloldására külön táblázat kellett a bibliográfiában. Rendkívül nehézkes így a könyv olvasása, mert legalább három helyre kell hátralapozni, ha valaki az adatokat keresi: egyszer a jegyzetekhez, azután keresni a bibliográfiában a rövidítés magyarázatát, végül pedig a megfelelő kép-táblához. Külső kiállításban pedig a könyv tudományos eredményei és valóban lézagptól jelentősége, de új művészeti anyagot ismertető jellege miatt is, nagyobb bőkezűséget érdemelt volna. A szöveg apróbetűs, sűrű, zsúfolt szedése, a klisék gyengesége vagy nem elég gondos nyomása méltatlanul szegényes megjelenésűvé teszi Garas Klára könyvét. Mellette szinte elérhetetlen ideál-nak tűnik pl. Jaromir Neumann hasonló tárgyú műve a cseh festészetről: Malířství XVII. století v. cechach. Praha. Orbis. 1951. A következő XVIII. századi kötetnél remélhetőleg legalább kísérletet láthatunk majd ennek a színvonalnak megközelítésére.

AGGHÁZY MÁRIA

»A REALIZMUS NAGY MESTEREI«

»A realizmus nagy mesterei« sorozat, amely a Képző-művészeti Alap kiadásában jelenik meg, tudományos ismeretterjesztésünk eddigi legfejlettebb eredményeit tartalmazza. Alkalmas arra, hogy kötetei ne csak futó pillantással kísérjék végig egy-egy művész pályáját, hanem elmélyedést biztosítsanak mind a művészet történetének kutatója, mind az olvasó számára egy művész munkásságának egészébe. Alkalmas arra, hogy a szak-irodalomban elmélyülten elemzett részletek összefoglalása mellett új problémák is felvetődjenek, amelyek mai társadalmunk szemléletéből, a művészi hagyományok gazdagabb, sokoldalúbb értékeléséből fakadnak. Ez a sorozat jelen formájában betölti célját, hogy a világ művészetének legnagyobb alakjait, a régi szakirodalom körültekintő felhasználásával, mai társadalmi és művé-szeti problémáink felelősségteljes ismeretében meg-mutassa és megszerettesse a magyar közönséggel. E mun-kák megjelenési formája is megfelel a célkitűzésnek. Ha eltekintünk a reprodukciók néhány sajnálatos gyengeségétől, nyugodtan megállapíthatjuk, hogy e könyvek ízlésesek és szerény kivitelűek, formai elemeik összhangban vannak egymással, megfelelnek a tudomá-nyos ismeretterjesztő irodalom igényeinek.

A két mű, amelyek tanulságairól ezúttal szó lesz, Dávid Katalinnak Gustave Courbet-ről és Dobay János-nak Szurikovról írt munkája. Mindkét mű kiadásával egyetértünk, mindkét szerző álláspontját általában magunkévá tesszük, és úgy véljük, ez feljogosít bennünket arra, hogy e rövid beszámolóban elsősorban a művek eredményeiről, művészeti irodalmunkban követendő értékeiről essék szó, s a fogyatékosok, ma még nehezen elkerülhető hibák említése a második helyre szo-ruljon.

*

DÁVID KATALIN:

COURBET

Bp., 1953. Képzőművészeti Alap, 45 l., 31 kép

Dávid Katalinnak Gustave Courbet-ről szóló könyve lézagptól a mi művészettörténeti irodalmunkban Ahogyan maga a szerző megemlíti, Courbet-ről, arról a festőről, aki a magyar művészek legjobbjaira, Munkácsy Mihályra és Szinyei Merse Pálra hatott, még nem jelent. meg magyar nyelvű könyv.

Dávid írásának legfőbb értéke, hogy első oldalától az utolsóig céltudatos mű, nem téveszti szem elől kitűzőtt törekvéseit egyetlen sorában sem: Courbet életén és művészetén keresztül bemutatni az elmúlt század egyik legkövetkezetesebben demokratikus, a munkásmozgalo-mig eljutó, a nép ügyéhez hű nagy hazafi sorsát, művészi fejlődését, harcát az eszmei tartalom elsőkeljesítése és az uralkodó politika nyújtotta olcsó sikerek ellen. Ez a cél bővíti Dávid Katalin könyvében a mával: művésze-tünk mai kérdéseivel. A szerző tudatosan vállalta — és ezt az előbbivel egyenrangú céljának tekintette, — hogy Courbet művészetének ismertetésén keresztül fel-vessen olyan kérdéseket — a realista művészet alapvető problémáit, — amelyek mai művészeti életünknek is középpontjában állnak.

Ilyen program kitűzése nagy feladat. S hogy Dávid Katalin sokat ért el célja érdekében, azt művészet-történeti munkája mellett elsősorban elméleti felkészült-ségének köszönheti, pártos szemléletének s a ma még széles körben vitatott kérdések biztonságos ismeretének. Ennek eredménye, hogy a szerző megállapításai nem félreérthetők, nem felületesek s az elvi kérdésekkel mindig szembenéz.

Tisztában vagyunk azzal, hogy ezek nagy szavak és hogy első pillanatban úgy tűnhet: ennél többet nem is

lehetne művészettörténeti írásról mondani. Nem így van. A könyvet nem tartjuk hibátlannak, különösen amiért a történeti, esztétikai problémák mellett a művészettörténet helyenként háttérbe szorul. De ha egy magyar művészettörténész ma, a nagy elvi viták és párharcok idején ennyire következetesen tudja feltárni egy francia művész hagyományát, és azért választja tárgyául Courbet realizmusát, hogy hitet tegyen a szocialista realizmus mellett — az ilyen szerzőt előbb illeti meg a dicséret és csak azután a bíráló.

Dávid Katalin nehéz helyzetben volt, mint minden olyan szerző, akinek művésze idegenben élt s képeinek nagy része számunkra csak reprodukciókból s közvetett leírásokból ismeretes. Ez azonban nem jelenti azt, hogy művészettörténészeink ne foglalkozzanak igényes módon ezekkel a művészekkel, sőt, kutatásuknak éppen az ismeretterjesztő irodalom szempontjából nagy a létjogosultsága. Mint ahogyan a magyar munkásmozgalm történetét nem tanulmányozhatjuk a párizsi kommun nélkül, a festészetünk fejlődéséről alkotott kép sem lehet teljes Courbet ismerete nélkül. Népünknek szüksége van Courbet, Rembrandt, Szurikov művészetének tanulságaira.

Gustave Courbet életének és működésének ez a rajza többet mutat be egyetlen művész történeténél. Az itt kapott korrajz nem a nálunk gyakran szokásos bevezetőkből és mellékmondatokból álló történeti kép, hanem — Courbet életének megfelelően, — a francia nép nagy forradalmi harcainak szinte szenvedélyes szeretettel való feltárása: a nagy polgári forradalom hagyományának alakulása és torzulása, az 1830-i és 1848-i forradalmak és végül az első proletárgyőzelem, a párizsi kommun. E harcok tükrözését a szerző nem elsősorban Courbet tematikájában keresi, hanem helyesen, egész szemléletének realizmusában, a környezetéről, családjáról, a természetéről, a barátokról és ellenségekről alkotott festmények öszinte, hús-vér, életteli, a környező valóság lényegét feltáró felfogásában. S mert a szerző nem esik abba a hibába, hogy a művész pályájának problémáit egyszerűsítse, a kialakuló két kultúra harcára Courbet művészetén belül is felhívja a figyelmet, ezért emelkedhetnek ki jelentőségüknek megfelelően olyan művészeti állomások Courbet életében, mint a Kötörők mély kritikai realizmusával alkotott vádirata, vagy az Atelier gyönyörködtető szépséggel párosuló gúnys leleplezése.

De nemcsak történeti képet rajzol a szerző Courbet köré, hanem kora kereszteződő művészeti irányainak, elsősorban a klasszicizmusnak és a romantikának elemzésére is kitér, a történeti, társadalmi fejlődésből vezeti le meggyőző magyarázatukat, ami kiegészíti a művészeti irodalmunkban eddig csak töredékes elemzésüket. S éppen azért, mert a szerző itt kénytelen volt túlsókat markolni és Courbet ürügyén mondatokba sűríteni mindazt, ami a múlt század művészeti kérdéseinek lényege, erősödik meggyőződésünk, hogy a magyar közönségnek még további nagy szüksége van arra, hogy a XIX. század nagy francia mestereinek munkásságával megismerkedhessen.

Azt a hiányosságot, hogy a szerző nem tolmácsolhat általában közvetlen élményeket az olvasónak, Dávid azzal küszöböli ki, hogy sokat beszélteti Courbet-t és a korabeli francia művészeti élet vele kapcsolatban — mellette vagy ellene — nyilatkozó szereplőit. Néha szinte a képről szóló vitákból ismerjük meg a képet (pl. Ebéd után Ormansban), más alkalommal pedig, ha az ábrázolás témája látszólag közömbösebb (pl. Szajnaparti lányok), a szerző az elemzés minden mondatában érvelően, bizonyító erővel tárja fel Courbet művészetének belső problémáit, új eredményeit. Tudatos művészi alkotások tudatos elemzése ez, olyan módszer, amelynél az olvasó érzi, hogy a szerző kézenfogja s egy pillanatig sem hagyja magára. Bár ez így, első meggondolásra vitathatatlanul helyes, mégis fejlettebbnek s az olvasó szempontjából eredményesebbnek hisszük azt a módszert, amikor a szerző úgy vezeti az olvasót, hogy az látszólag magától érti meg a szerző mondanivalóját a művek szemléletéről, eszmei értékéről.

Talán ez is oka annak, hogy az olvasónak alig van alkalma egyszer-egyszer elmélyedni valamelyik műben, s hogy némelyik képismertetés inkább a társadalmi viszonyok, művészetpolitikai harcok illusztrációjaként hat. Az egyes művekkel, problémákkal vagy történeti fordulatokkal kapcsolatos fejtegetések igen megragadóak. Az olvasó számára ismeretlen idézetek meglepően és nagy erővel tárják fel az egykorú párizsi művészeti élet belső ellentmondásait. Olyan világosan bizonyítják a szerző mondanivalóját, hogy néha feleslegesnek érezzük, amiért a szerző a művek és események elméleti elemzését követően külön kifejt általánosan érvényes művészeti elveket, megállapításokat. Ezek a fejtegetések helyesek, s ma még nem is tartunk ott, hogy a realista alkotómódszerrel foglalkozó elvekre csak utalni lehessen. Ma még minden alkalmat meg kell ragadnunk, hogy a realizmus problémáit papírra vessük. Ezt azonban a szerző elvégezhetette s el is végezte többnyire a művekkel foglalkozván, és elkerülhetők lettek volna időnkénti megtorpanások, a történeti ismertetés módszeréből való kizökkenések. Félreértés ne essék: ez csupán formai kérdés. Hiba akkor történt volna, ha a következtetések nem lennének ennyire meggyőzőek, pártosak.

Dávid Katalinnak Courbet-ről írt könyve bátor írás. Választott tárgyát a legszélesebb perspektívában tárta fel, a marxista esztétika és a szocialista hazaszeretet szemszögéből. S olyan problémák megoldása felé tett egy lépést előre, amelyek művészeti életünkben ma az újnak a régivel vívott harca során bontakoztak ki.

DOBAY JÁNOS.

SZURIKOV

Bp., 1954. Képzőművészeti Alap, 60 l., 25 kép

Dobay Jánosnak Szurikovról írt könyve több szempontból is öröndetes művészeti irodalmunkban. Ez az első önálló magyar tanulmány, amely az orosz kritikai realista festészet nagy alakjainak egyikével foglalkozik és ugyanakkor fiatal kutató első önálló könyve.

Ha Courbet-val kapcsolatban nem is lehetett vitás, hogy magyar művészettörténészeknek foglalkozniuk kell a nyugat-európai művészet nagy realistáival, hiszen a róluk szóló külföldi irodalom eszmei célkitűzései és tudományos módszerei általában távol állnak tőlünk, vagy éppen szemben állnak szemléletünkkel, az orosz festők esetében többször felmerült — olvasók köréből is — az, hogy miért nem fordítottunk le inkább szovjet monográfiákat vagy tanulmányokat. Hiszen ezek nemcsak szemléletükben, módszereikben érettebbek mint ami nálunk ma megszülethet, hanem a kutatás megfelelőbb körülményei között is készülnek, s nekünk lényegében nemcsak alkotásokat, de művészeti irodalmat is reprodukálnunk kell, ha ilyen témákkal önállóan foglalkozunk.

Véleményünk szerint a kettő közül, tehát a lefordított szovjet szakmunkák és itt írott önálló tanulmányok közül egyik sem helyettesíthető a másikkal. Itt nem kell foglalkoznunk a szovjet és orosz művészet szakirodalmának jelentőségével. Rá kell azonban mutatnunk: a Szurikovhoz hasonló tanulmányok jelentősége mindenekelőtt az, hogy a magyar művészettörténet szempontjából, a mai magyar művészet szükségleteinek megfelelően dolgozza fel e nagy mesterek művészetének tanulságait, amit csakis magyar szerző végezhet el. Örülünk, hogy Dobay műve hozzásegít bennünket annak bizonyításához, miért jelent minden eredendő hiányossága mellett orosz vagy szovjet művészről készült itthoni munka bizonyos szempontból mégis többet a magyar olvasó számára, mint hasonló jellegű lefordított kiadvány.

Kétségtelen, hogy a szerző csak közvetve ismerte feldolgozott anyagát. Szurikov ismertetésének még azzal a hagyományával sem rendelkezünk, amely Courbet nevét összeforrasztotta művészettörténetünk egy jelentős szakaszával. Éppen ezért helyes Dobay módszerében,

hogy Szurikovot nem általánosságban ismerteti, nem alkalmazzza ezúttal a tudományos tárgyilagosságnak azt a teljességre törekvő módszerét, hogy Szurikov egész munkásságát feltárja előttünk, történeti képeit ugyanúgy, mint tájképeit, tanulmányait ugyanúgy, mint portréit. Kiemeli munkásságából azt, ami a legjelentősebb s ami művészettörténeti kutatásunk, a mai művészeti problémáink szempontjából a legfontosabb: Szurikov történeti festészetét.

A történeti képek ismertetése alkotja e munka zömét, s ez így helyes. Elemzésük középpontjában a történeti tartalom értékelése és megjelenítésének módja áll, — ez utóbbi sajnos szűkszavúban jellemezve, amennyiben kevés kivétellel a mű kompozíciós elemeire, mozgás-tartalmára, rajzi kérdéseire szorítkozik s még az orosz nyelvű szakirodalom képleírásai alapján sem idézi eléggé az ábrázolási módszerből a színt, a levegőt. Ez azért hiányosság, mert a realizmusról mondottakat nem bizonyítják elég gazdagon a reprodukciókról leolvasható sajátosságok. S még kevésbé meggyőző ez Szurikov esetében, akinél a színnek például különleges szerepe volt, s akivel kapcsolatban a szerző is felveti a plain-air-hez való közeledés kérdéseit.

A művek történeti elemzése igen gazdag. Mondatról mondatra bizonyítják, hogy a történeti festmény mindig két korszakról szól, arról, amelyből tárgyat merített és arról, amelyben készült. Szurikov köré, a magyar olvasóközönség átlagos tájékozottságának megfelelő fokon, a szerző felvázolja a forradalmi demokraták korszakát, amelyben Belinszkij, majd Sztásov hirdették a mának és a máról szóló történeti művészet jogosságát. Elemzéseinek alapja Szurikov történelemszemlélete, az általa ábrázolt események s az orosz nép történetének alapos ismerete, a forradalmi demokraták igénye a jelen küzdelmeinek ábrázolása iránt s az a hazaszeretetük, amely fel tudta használni haladó hagyományait a cárizmus elleni harcban.

Annak ellenére, hogy a művek elemzése éppen festészeti szempontból nem eléggé sokoldalú, Dobay komoly mértékben törekedett az alkotó folyamat ismertetésére, ha nem is a művészi munka formai részének kibontakozása, alakulása szempontjából. Nyomon követi a tanulmányok, vázlatok során a történeti események megértésének folyamatát, az egykorú eseményeknek Szurikovra tett hatását, a tartalom belső feszültségének éresét, fokozódását, a népet ábrázoló, népet ismertető művészet módszerét. Ezért is értünk egyet azzal a szerkezettel, hogy Szurikov egyéb műveit a szerző csak futólag ismertette, s ezek között is kiemelte a történeti képekhez készült előtanulmányok jelentőségét.

A könyvben fellelhető bizonyos egyenetlenséget az ilyen ismeretterjesztési feladat újszerűségének tulajdonítjuk. Ez leginkább a bevezető részben nyilvánul meg. Az indulás kicsit nehézkes, mint minden olyan bevezető, amely két-három oldalba sűríti a gazdagon felkészült szerző mondanivalóját egy nagy jelentőségű korszakról. De e néhány oldalon kitérő nélkül, egyenes úton jutunk Szurikovig s itt meg is szűnik az a kissé szaggatott előadásmód, amely a múlt századi Oroszország népének helyzetét, az orosz kultúrát, majd a történeti festészet kialakulását és jelentőségét foglalja össze. A stílus is gördülékenyebbé válik, amint a szerző Szurikovról ír. A cári Oroszországban népeért küzdő művész küzdelmes pályája egészen felmagasztosul előttünk a művek megismerése során. Olyan képelemzés, meg ha hangsúlyozottan történeti szempontból íródott is, mint a Morozova bojárno elhurcolását vagy a Szuorovon átkelését ábrázoló festmények elemzése meggyőzően magyarázza meg e történeti korszakok belső ellentmondásait. Az olvasót itt elsősorban az lelkesíti, ahogyan az elemzések során kibontakozik a művészet társadalmat alakító ereje, nevelő ereje, nagy művészek munkásságának történeti jelentősége, ami Szurikovot a legnagyobb orosz művészek közé emelte. S az orosz nép szívóssága, harcos hagyományainak szeretete, amely a szocializmus és kommunizmus építésének is egyik erőforrásává vált.

A képismertetések magukkal ragadó lelkesítése a könyv befejező részében alábbhagy. Ez részben elkerülhetetlen Szurikov egyéb működésének vázlatos ismertetése miatt, részben azonban munkássága tanulmányainak kissé nehézkes s a könyvbe nem eléggé szervesen illeszkedő összefoglalásából fakad. Az összefoglalóban felesleges szerintünk Szurikov majdnem minden főművével kapcsolatban elemzett társadalomszemléletének újbóli kifejtése, ez sokszor nehézkessé válik. De tartalmaz Szurikov művészetére általánosan érvényes olyan megállapításokat is, bővebb kifejtés nélkül, amelyekkel a művek leírása is adós maradt, s ezek a megállapítások, bár igazaknak hisszük őket, nem eléggé meggyőzőek. Ilyen például Szurikov mint a történeti festészet már említett új plain-air fejlődése fokának megteremtője, vagy Szurikov mint a XIX. század egyik legnagyobb koloristája, vagy a nemzeti forma szerepe a haladó eszmék kifejezésében. Ha másként nem, a szerző igen bő irodalmi ismereteit idézve áthidalhatta volna ezt a hiányosságot, s e nem kevésbé fontos kérdésekről így nem csak futólag esett volna szó.

A könyv elolvasása után világosan értjük, miért volt szükségünk ma Szurikov munkásságának magyar szerző tollából történő összefoglalására. Szurikov művészte mai történeti festészetünket hozzásegíti sok problémájának megoldásához, mint például a történeti események konfliktusának ábrázolása, a néptömegek harcától elválaszthatatlan optimizmus szellemének a megértése, a tartalom és forma dialektikus egységének és kölcsönhatásának vizsgálata az alkotás folyamatában. S az egyre szélesebb körű olvasótábor szocialista hazaszeretetre való nevelésének nincs nemesebb módszere, mint munkásságán keresztül megmutatni a cári államban élő nagy hazafi hűségét népe iránt. Helyes lett volna, ha a szerző saját szavaival is jobban kihangsúlyozza Szurikov ilyen ismertetésének jelentőségét kulturális életünk s különösen képzőművészetünk mai problémái szempontjából.

ARADI NÓRA

WILHELM GIZELLA:

THAN MÓR

Bp., 1953. Képzőművészeti Alap, 52 l., 28 kép

Felesleges arról szólnunk, hogy mennyire fontos képzőművészetünk minden kiemelkedő alakjának ismeretése, életművének kutatása, mennyire fontos és megtisztelő feladat Than Mórral és mindazokkal foglalkozni, akiknek működése nyomán a magyar képzőművészet kivívta jelentős színvonalát és nemzeti kultúrájában elfoglalt helyét. Than Mórral is, mint annyi más festőnkkel, mostohán bánt a régi magyar művészettörténet. A reformkor művészetében ma nemcsak a múlt századi művészet kezdetét kutatjuk, hanem a nemzeti megújulás korának egészséges, realista törekvésekkel teli, haladó művészeti eredményeit; a történeti festészetben művészeink helytállását s az új feladatokkal együtt növekvő ábrázolási képességeit vizsgáljuk nemzetünk nagy küzdelmeinek idején, — Wilhelmb Gizella tehát e munkájával a legidősebb feladatokból vette ki részét.

Wilhelmb könyve nyomán röviden megismerkedünk Than Mór életével, minden jelentős művével s képet alkothatunk a festő minden ismert alkotásáról. Ilyen szempontból a könyv fontos segédeszköz mindazoknak, akik a XIX. századnak a 40-es évektől a 90-es évekig terjedő korával foglalkoznak, mindazoknak, akiket a magyar nemzeti festészet kialakulása és századunk fejlődése érdekel. Érezzük a szerző szeretetét a magyar nép történelme iránt is, ezért tudta olyan érthetővé tenni számunkra nemcsak Than művészetének egymást követő fő korszakait, hanem az egyes történeti témák korabeli aktualitását, tartalmi sajátosságukat is. Különösen megragadó, éppen ebből a szempontból, — egyúttal a könyv egyik legjobban sikerült része — a művész

szabadságharcos szerepének ismertetése s jelentőségének megfelelő méltatása egész pályáján.

Bármennyire is alapos azonban az egyes állomások elemzése és a művek leírása, úgy érezzük, — különösen a tanulmány második részében, — hogy néhol hiányos az adott kép. Az a széles keret, amit a szerző eleinte megrajzol, kapcsolatba hozva Than működését az egész kibontakozó magyar művészeti élettel s a külföldi művészeti forrásokkal is, később jóformán csak magára Thanra szűkül, aki az ötvenes évek végétől már magában halad előttünk. Ha történi is utalás néha akár a müncheni akadémiának a bécsiétől eltérő sajátosságaira, akár — inkább csak mellékmondatokban, — a történeti festészet nagy alakjaira, Madarászra és Székelyre, nem értjük meg ebből lényegében, hogy Than miért és mennyiben maradt le, hogy tulajdonképpen hogyan nőtt rajta túl a magyar festészet egésze. S nem látjuk a szerző állásfoglalását sem eléggé határozottan: Than valóban megérdemelten szorult-e háttérbe, vagy pedig csak egy olyan ízlésváltozás következtében, amelynek értékelése vitatható.

Ez lehet oka annak is, hogy a kezdetben kiváló elemzések Than művészetének nemzeti jellegéről később elmaradnak és Than helye a század utolsó negyedének magyar festészetében már nem olyan biztosan megrajzolt. Az a kétségtelen elfogultság, amit Than iránt a szerző érez, tükröződik abban is, ahogyan Rahl művészetét mindenben följé helyezi Münchennek, ahogyan például a müncheni anyagszerűséget teljesen elveti a bécsi klasszicizálással szemben. Than művészete alkotó fénykorától kezdve kétségtelenül önmagában is fejlődött, ahogyan azt a szerző többször helyesen megvilágítja, de csak akkor érthetjük meg igazán a fejlődésnek ezt a lassan tökéletesedő, önmagából kiinduló voltát, ha az akkori magyar festészet egészét látjuk. S Than váratlanul tetsző népszerűtlenné válása is érthetőbb lesz úgy, ha arra gondolunk, hogy a művész által nálunk először megvalósított monumentális történeti falfestészetre és ennek korára nemcsak a történeti látványosságra és nemzetietlen dicsőség ábrázolására törekvő felfogás a jellemző, hanem az is, hogy festőileg más művészek már túljutottak Than módszerén s a gazdagabb, sokoldalúbbá vált magyar festészetben *ő csak* a régiformákat próbálta az új követelmények kielégítésére alkalmazni.

Lehet, hogy a magyar művészet történetével foglalkozván értékelésünk szűkkörű, amikor Than művészetében nagy jelentőséget tulajdonítunk megtorpanásának, de ezt meggyőzően cáfolni és Than eddig nem értékelt szerepét méltatni csakis a nagy egészen belül lehet, még akkor is, ha az összehasonlítás nem üthet ki mindig Than javára. Wilhelm munkájából ennek tisztázása mintegy befejező simításként hiányzik, bár kutatása erre is kitért, mint ezt bizonyítják például azok az utalások is, amelyek Than tudatos vagy ösztönös vívódását mutatják a harcok ifjúkor óta hordozott elképzelések s a megengedett, megoldható feladatok között.

Az értékelés helyenkénti bizonytalansága nem érinti a portrék és életképek, az apróbb kísérletek leírásait, realista módszereik méltatását. A portrék fejlődésének ismertetése különösen meglehangú és megragadó részeit képezi a munkának. A történeti és mondai jeleket ábrázoló festmények leírása már természetesen sokkal nehezebb feladatot jelentett. A leírás pontossága, amely gondosan tér ki az ábrázolás minden részletére és a festői előadás minden elemére és nagy biztonsággal értékeli a művészalkotómunka eredményeit és fogyatékoságait, igen nagy segítséget jelent azoknak, akik Than művészetével foglalkoznak s különösen nagy ennek jelentősége az eltűnt képek esetében. Eredményes kísérleteket tett a szerző abban az irányban is, hogy magát a tárgyszerű leírást s a festészeti lehetőségek kiaknázásának elemzését összekapcsolja a művész mondanivalójával, állásfoglalásával, s ezekben az esetekben a szerző eszméi értékelése is megfelelően kifejezésre jut. Ez azonban nem mindig érvényesül, a leírások nagy része közelebb áll a részletező ismertetéshez, ha ilyen szempontból szakszerűségük, színvonaluk nem is hagy hátra

kívánnivalót. Röviden talán így foglalhatnánk ezt össze: a képleírások erénye, hogy az ábrázolás tárgyának ismertetése mindig összekapcsolódik az alkotómunka folyamatának problémáival, és a mű színvonalbeli értékelésével, de hiányosságuk, hogy nem jutnak el mindig a műalkotás eszméi mondanivalójának értékeléséig. Ez bizonyos fokig az olvasmányosság rovására is történik.

A szerző a tárgyalt korszak alapos ismeretében igen jól kapcsolja össze Than művészetének különböző szakaszait a magyar nép történetének súlyos harcaival, az elnyomatás korának vergődésével, majd az új uralkodó osztály nemzetietlen politikájával. Jól érezte a kibontakozó kulturális érdeklődéssel együtt változó igényeket is. Ebből a szempontból a legsikerültebb rész, mint már említettük, a szabadságharcos ábrázolások története, nemcsak annak érzékeltetésével, hogy mit váltott ki az értelmiségi származású fiatal magyar hazafiból a szabadságharc küzdelme, hanem azzal is, hogy milyen módon hatott művészetére a szabadságharc ábrázolásának felelőssége. Jól domborítja ki, hogyan alakult át formában és tartalomban egy-másfél évtized látványán belül a festőben megfogant mondanivaló a későbbi évek követelményeinek megfelelően. A nagy falképciklusoknál, s általában a falképeknél már nem elemzi ilyen módon a műfaj hatását az ábrázolás tartalmára és formájára. Itt is találó utalásokat olvastunk arról, hogyan viaskodott Thanban 48 hagyománya és a kiegyezési épületdekoráció igénye, de már nem kapunk elegendő magyarázatot arra, hogy a falképfestés feladata hogyan hatott rá művészileg, illetőleg hogyan tudott megmaradni a maga évtizedekkel előbb kijelölt útján.

Egészében véve azonban a szerző, az előttünk kibontakozó életműben meggyőzően tudja elénk állítani azt a művészt, aki elsősorban történeti képeiben, de ezek mellett portréiban és életképeiben a magyar nemzeti festészet jelentős tényezője és egyik előharcosa volt. Úttörő szerepét, talán éppen az ötvenes évek küzdelmeiben, lehetett volna erősebben hangsúlyozni, bár kétségtelen, hogy Than Mór művészetén s az egész történeti festészetben belül is az elnyomatás kori eredmények gyökereit fokozottabban kell a szabadságharc előtti kísérletekben s magában a szabadságharcban keresnünk, mint ahogyan eddig tettük; ezt jelen könyv is bizonyítja.

Than Mór öröksége olyan művészeti hagyományunk, amely sajátosan magyar, hiszen ebben az időben, nemzeti festészetünk kibontakozásának korában, a hazafias művész a külföldön tanultakat is e művészet felvirágoztatására, népének szolgálatára fordította. Than művészete, amely már életében is örökséggé vált, korlátai a korabeli magyar társadalmi fejlődés korlátait is jelöli, művészetének kvalitásai pedig a hazafias küzdelem során bontakoztak ki, amely a sokat szenvedett nemzetnek fegyverként adta kezébe a kultúra legnemesebb értékeit. Ezért érezzük mi is magunkénak a szerző szeretetét Than Mór művészetére iránt, ezért örülünk annak, hogy művészettörténeti irodalmunk újból gazdagodott egy fontos hagyományt képviselő mester művészetének áttekintő és általában helyesen értékelt ismertetésével.

Szólnunk kell még arról, — bármennyire is nem egyszerű már ez a probléma a Képzőművészeti Alap kiadványainál, — hogy a téma fontossága s a szerző nagy szeretete a választott művész iránt nem kapott méltó keretet: a könyvecske külseje inkább megfelel egy technikai tárgyú brosurának, mint művészeti kiadványnak. Az ügyetlenül tervezett címlap, a gondatlanul elhelyezett képek, a tördelés nem egy hanyagsága, s nem utolsó sorban a sok szédési hiba méltatlanná teszi a kiadvány külsejét nemcsak Than Mór művészetéhez, hanem Wilhelm Gizella munkájához is. S csak azért nem foglalkozunk bővebben a könyv formai fogyatékoságaiival, mert a Képzőművészeti Alap újabb kiadványai azzal biztatnak, hogy ilyen hibák nem fognak megismélni.

ARADI NÓRA

MAGYAR NÉPI DÍSZÍTŐMŰVÉSZET

Bp., 1954. Képzőművészeti Alap, 44 l., 208 kép

A Néprajzi Múzeum munkaközössége által összeállított, igen jól illusztrált mű nem lép fel a szigorúan vett tudományos szakmunka igényével. Olyan könyvet akar a dolgozók kezébe adni, amely ha nem is teljes, de minden lényeges vonást magába foglaló áttekintést nyújt a múlt és jelen magyar népművészetéről. Mégis szerencsésen különbözik a múltban megjelent népszerűsítő kiadványoktól. Tanítani is akar, nemcsak képeskönyvet nyújtani. Tartalma szűkszavú, de átgondolt, ha néha nem is mentes bizonyos közhelyektől. Történeti fejlődésében kíséri meg a műfajok szerint csoportosított anyag ismertetését és egy-két adattal jelzi a legújabb kutatások eredményeit is. A történeti fejlődés bemutatása természetesen mindaddig csak nagyon vázlatos lehet, amíg a régészet nem siet nagyobb mértékben a néprajz segítségére.

A könyv fejezetei: fazekasság, pásztorművészet, bútór, textilművészet és népviselet. E felosztásban vannak hiányosságok, így az építkezés, a ház díszítőművészete teljesen kimaradt. Nem esik szó a kályhacsempekről, a temetői fejfákról, hímes tojásokról stb. Igaz, mindezek nem nyújtanak olyan gazdag anyagot, mint a fentemlített fejezetek, de egy-két mondatot és képpel jól kiegészíthették volna a gyűjtést. Népművészetünk ma ismert sajátos stílusa — mint a könyv bevezetésében olvassuk — mintegy másfél évszázada alakult ki. A szerzők ennek ellenére nem terjeszkednek ki a magyar nép teljes etnikai egységének ismertetésére, pedig az Erdélyben élő magyar népcsoportok jellegzetes díszítőművészete nélkül nem teljes a kép. E korlátozás mint módszer, nem felel meg a történeti szemléletnek. Bevezetésükben hangsúlyozzák a szerzők, hogy nem tarthatnak igényt a teljességre a feltárás hiányosságai és egyéb nehézségek miatt. Nehézségek minden területen vannak. E munkánál nyilván azért sem törekedtek teljességre, mert népszerűsítő kiadványról van szó, amely más elvi szempontok szerint jött létre.

A könyv hangja derűs, optimista, nem oly multat-sírató, mint népművészetünk régebbi ismertetései. Állandóan hangsúlyozza a népművészet élő jellegét, a szocialista államban elfoglalt jelentős szerepét és a jövőben várható felvirágzását. Nehéz egy szemünk láttára újjászülető művészet értékelése, a ma készülő népművészeti munkák időálló volta még nem dőlt el. De maga a népművészet újjászületésének ténye nagy kultúrforradalmi eredmény, amelynek jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. Szerzőink bizakodva tekintenek a népművészet jövője elé. A magyar népművészet nem halt meg, hanem új felvirágzás előtt áll. Ez a bizakodó alaphang csendül ki minden újabb népművészeti kiadványunkból.

MANGA JÁNOS:

EGY DUNÁNTÚLI FARAGÓ PÁSZTOR

Bp., 1954. Művelt Nép, 32 l., 40 kép. Magyar Népművészet XVI.

A magyar népművészet terén végzett részletkutatások eredményeit abban összegezhetjük, amit Manga János tanulmányának bevezetésében így fogalmaz meg: »A régi kutatók a népművészetben sem keresték a fejlődés dialektikáját. Csak a régit tartották szépnek, az újat, a változót lebecsülték. Az új formák lebecsülésében a történetiség mellőzése mutatkozott meg.« Mai kutatóink a marxista történetiszemlélet módszereivel közelítik meg anyagukat. Rámutatnak a társadalmi-gazdasági összefüggésekre, alapvető problémákat vetnek fel és alapvető fogalmakat igyekeznek tisztázni.

A népművész a népi közösség ízlését és érzéseit tolmácsolja. De a közösségből kiválik az egyén, az alkotó művész, aki a maga sajátos hangján szól hozzánk. Neve

rendszerint feledésbe merül az idők folyamán, egyeseket azonban szerencsésen kiemelt a kutatás az ismeretlenségből. Ezek, ha nem is állíthatók a képzőművészet nagy alkotóinak rangsorába, mégis jelentős tényezői nemzeti kultúránknak. Legutóbb csupán Somogyban 50 ma is élő faragó pástor nevét hozták felszínre.

A szerző ismerteti a pásztorművészet kutatásában eddig elért eredményeket, majd részletesen rajzolja meg a pástorok életmódját, társadalmi helyzetét. Mindezek előrebocsátása után megismertet Tóth Mihály somogyi pástort. Tóth Mihály 1911-ben született, ma is élő működő népművész. Unokája a híres Patkó Jancsi betyárnak, aki állítólag maga is faragott. Fia egy ugyan-csak kiváló faragó pástornak. Tóth Mihály munkáinak egy része elpusztult vagy ismeretlen helyre került, de szép számmal jutott belőlük a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe is. Ez az anyag elég arra, hogy a szerző ki-elemezze Tóth Mihály formakincsének, technikai készségének fejlődését, változásait. Rámutat egyúttal az egész magyar pásztorművészet stílusfejlődésére a múlt század első felétől fogva. Fejtegetései nyomán kibontakozik előttünk e látszólag egyhangú formavilág sokrétűsége. Minden pástor és minden nemzedék másként farag. Tóth Mihály példájával győz meg a szerző arról, hogy a népművészet nem sablonokba merevedett, változatlan gyakorlat, hanem élő, fejlődő tevékenység. Őrzi a hagyományt, de állandóan gazdagítja új formákkal, a megújuló élet új mondanivalóival.

DOMANOVSKY GYÖRGY:

MEZŐCSÁTI KERÁMIA

Bp., 1953. Művelt Nép, 44 l., 111 kép. Magyar Népművészet XVIII.

A szerző már 1942-ben közzétett tanulmányában (Népi fazekasság) áttekintést nyújtott a magyar paraszti kerámia kevésse felderített területéről és az anyagnak tájegységek, műhelyek szerinti csoportosításával járható utat mutatott a további kutatások felé. Ez alkalommal egyik legjelentékenyebb ú. n. középtiszai volt fazekasműhelyünk monográfiáját dolgozta ki. Bevezetőjében választ ad arra a kérdésre: vajon a magas színvonalú mezőcsáti kerámia a népművészet körébe tartozik-e? Idetartozik, mert mesterei — bár egyik-másikuk tagja volt a miskolci fazekas-céhnek — általában parasztemberek voltak, akik önálló céhet sohasem létesítettek és mesterségüket nem állandó foglalkozásként üzték. Az utolsó mezőcsáti fazekas, Kovács Bálint, 1927-ben halt meg. Ezzel megszűnt a mezőcsáti műhely és annak egyes mesterségbeli kérdéseire, technikai fogásaira nem lehet többé fényt deríteni.

A szerző lelkiismeretes, rendkívül aprólékos részletkutatással vizsgálja meg anyagát forma, ornamentika, színezés és feliratok szempontjából. Mindezekből a tényezőkből 6, nevekhez kapcsolható műhely, valamint egy hetedik, mesterekhez nem kapcsolható, de önálló csoport határolható el. Népművészeti tárgyaink alkotóinak kilétét a múltban nem kutatták, csak magukat a tárgyakat vizsgálták. A szerző a szignált, datált darabok és a céhiratok egybevetésével számos mesternevet kutatott fel s így lényeges új eredményekkel gazdagította népi kerámiánk irodalmát. Stíluskritikája meggyőző, fellevései már csak azért sem vitathatók, mert anyagismerete e téren egyedülálló. Több, mint 20 éve kezdte meg gyűjtését a mezőcsáti kerámia területén. Csak önmaga cáfolhatná meg egyes megállapításait a soronkövetkező tanulmányában. E munka összefoglalásaként meghatározza a mezőcsáti műhely szerepét és jelentőségét a középtiszai, illetve alföldi fazekasság körében. Végül megjelöli a további kutatások feladatait és kimutatja a régészekkel való szorosabb együttműködés szükségességét. Mert a mai kutató már nem elégszik meg az emléktárgy számbavételével, hanem látni akarja az előzményeket is, az egész történeti fejlődés menetét.

TOMBOR ILONA

A Művészettörténeti Értesítő szerkesztősége szeretné kiszélesíteni a folyóirat kritikai rovatát. Az első feladatnak a művészettörténeti irodalom hiánytalan ismeretét és kritikáját, a magyar vonatkozású külföldi könyvek szemmel tartását éreztük. Nem állítom, hogy az Értesítő Könyvrovata ezt a feladatot már hiánytalanul el tudja látni, még azt sem, hogy minden 1949 után megjelent könyv ismertetését, kritikáját elvégeztük. Vannak még hiányaink a mennyiség terén éppen úgy, mint a kritika alaposságát, élességét, az elvi bírálat hibákat feltáró, segítő jellegét illetően. Ennek ellenére úgy vélem, már megindultunk ezen az úton, sőt az egészséges elvi kritika hangja is mind gyakrabban jelentkezik e hasábkokon. Tágabbra nyithatjuk tehát folyóiratunk kapuit, hogy a társtudományok eredményeit olvasóink, a szélesebb szakmai nyilvánosság számára bemutassuk. Nem hiszem, hogy ezt a célunkat bővebben indokolni kellene. Aligha van jó művészettörténész, aki ne figyelné a társtudományok eredményeit, és ne igyekezne szűkebb szakterületére vonatkozóan értékesíteni a történeti, irodalmi, régészeti, néprajzi eredményeket. A társadalomtörténeti tudományok szoros összefonódásán túl ez Magyarországon különösen fontos, ahol a művészeti emlékegy egy-egy korban rendkívül hiányos, ahol az anyag megszólaltatása, helyes értékelése, alig képzelhető el a társtudományok igénybevétele nélkül.

További célunk, hogy kritikai rovatunkat még jobban kiszélesítve a hazai és külföldi folyóiratcikkeket is bemutassuk. Ez azonban jelenlegi terjedelmünkben alig képzelhető el eredményesen másként, mint egy-egy problémakörre, egy szakterületre, műfajra vonatkozó irodalom részletes, összefoglaló ismertetése során. Kérjük munkatársainkat, segítsenek céljaink elérésében, adjanak könyvismertetéseket a társtudományok köréből, vállalkozzanak átfogó, egy-egy kor vagy műfaj egészét érintő kérdések kritikai ismertetésére. Ez utóbbiaknál természetesen elsősorban az utóbbi évtized eredményeinek, irodalmának ismertetésére, kritikájára gondolhatunk csak. Hívjuk elsősorban fiatal kutatóinkat, nekik ezt a munkát úgy is el kellett, vagy el kell végezniök, új módszereken nevelkedett szemléletük, élesebb kritikai állásfoglalásuk az egész szakma egészségesebb fejlődését segítheti elő.

BANNER JÁNOS—JAKABFFY IMRE:

A KÖZÉP-DUNAMEDENCE RÉGÉSZETI BIBLIOGRÁFIÁJA A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A XI. SZÁZADIG

Bp., 1954. Akadémiai Kiadó, 581 l.

A több mint tizenhét és félezer címet tartalmazó bibliográfia a magyar régészetnek ismét nemzetközi vonatkozásban jelentős teljesítménye. Térben és időben azt az anyagot öleli fel, ami Magyarországon és a szomszédállamokon túl az egész európai régészettudományt érinti és érdekli. A bibliográfia tehát nemcsak a magyar régészetnek igen jelentős segítség, hanem nemzetközi viszonylatban is számottevő, kiemelkedő fontosságú munka. S ezzel kapcsolatban azonnal szóvá kell tenni egy disszonáns tény: ily nagy fontosságú és nemzetközi érdeklődésre számot tartó munkát hogy volt szabad 800 példányban megjelentetni? A 800 könyvből 200 amúgysem kerül könyvtáruki forgalomba, a maradék példány úgyis szolván a hazai könyvtáraknak is alig elegendő, pedig aligha van külföldi régészeti intézet, könyvtár, mely meg ne vásárolná. Joggal merült fel a kérdés, meddig fog még tartani az Állami Könyvtérjesztő Vállalat diktatúrája, a tudományos könyvek terén végzett szűklátókörű ár- és példányszám politikája? Meddig kell ezt a kérdést valamennyi jelentősebb tudományos könyvünk elpanaszolni, hogy még meg sem jelentek s máris elfogytak anélkül, hogy a külföld érdeklő-

déség eljuthattak volna. A Könyvtérjesztő politikája ezen a ponton már nemcsak tudományos, hanem jelentős népgazdasági érdekeket is veszélyeztet.

A most megjelent hatalmas munka két nagy kezdeményezés után (Alföldi András: Bibliographia Pannonicae-ja és Banner János: Bibliographia Archaeologica Hungarica-ja után) a Közép-Dunamedence legfontosabb régészeti irodalmát feltáró kézikönyv, jól kezelhető, gazdag anyagot nyújt a szakembereknek. Rendszere világos és áttekinthető, amivel minden bibliográfia alapvető követelményének tesz eleget. Területi szempontból öt nagy tájegységet, kor szempontból, az általános és két speciális részen kívül, három nagy korcsoportra osztja az anyagot. A területi felosztás bővebben értelmezve az 1918 előtti Magyarország: Alföld, Dunántúl (beleértve Burgenlandot) Felvidék, Erdély, Délvidék és a Közép-Dunamedencéhez kapcsolódó területek, egyes kelet- és középeurópai vidékek. (Ez utóbbi természetesen csak bizonyos vonatkozásaiban.) Az a táj tehát, mely az orosz sztyeppék mellett régészeti leletek szempontjából a leggazdagabb egész Európában, melyhez úgyszólván minden európai nép régészetének szoros érdeke és érdeklődése fűződik. Ugyanez ezen a tájon a régészeti kutatás, nem számítva a humanista kezdeményezéseket, közel kétszázados múltra tekinthet vissza.

A korbeli felosztás a nagy régészeti egységekhez kapcsolódik. Az »Általános rész«-ben bibliográfiák, lexikonok, régészeti kataszterek mellett az összefoglaló ásatási jelentések, tudománytörténeti munkák, a régészettel kapcsolatos múzeumügy irodalma és két régészeti segédtudomány (barlangkutatás és a történeti antropológia) kapott helyet. E téren a legfontosabb segédtudomány, a numizmatika, Huszár Lajos bibliográfiájában fog rövidesen megjelenni. Az Őskor, Ókor, Koraközépkor mellett önálló egységként fogták össze a Magyar őstörténet irodalmát, beleértve a székelyekre, besenyőkre, kúnokra, jászokra vonatkozó anyagot is. A korbeosztásban nem szorítható sáncok és földvárak, és több korszakra vonatkozó kisebb jelentőségű cikkek a VI. és a VII. fejezetben kaptak helyet. E nagy egységekben belül a részletes osztást az illető kor jellege adja meg. Az Őskor kronológiai rendben szerepel, míg az Ókor (ami nálunk lényegében a provinciális római anyagot jelenti) topográfiai beosztás mellett, műfajok és témák szerint rendeződik kisebb fejezetekre. A koraközépkor anyaga viszont népek szerint (germánok, hunok, avarok, szlávok) sőt a magyar őstörténetnél témák szerinti tagolással került az anyag feldolgozásra (Eredet, Őshaza, Kaukázus, Levédia, Honfoglalás, Székely őstörténet, stb). A felosztás első pillanatra talán sokrétűnek és kevésbé logikusnak tűnik, de annyira az anyagból, annak jellegéből alakul ki, hogy nagyon megkönnyíti a bibliográfia kezelését.

Művészettörténeti szempontból is hasznos a bibliográfia. Többek közt azért is, mert a két szakma közös hiányosságát, a kutatás egy ágának elsorvadását megmutatja. Hazánk területén, a Közép-Dunamedence vidékén élt társadalmak művészetének kutatására gondolok. Ez a feladat mintha kissé háttérbe szorult volna, illetve a két társtudomány közös határára, melynek gondozását mindegyik a másiktól várta. Pedig a bibliográfia szerint másként volt a múltban, akkor régészek, művészettörténészek egyaránt foglalkoztak az anyaggal művészeti szempontból is.

Az őskori művészetről szóló, mintegy negyven címszó között ott találjuk a század elejének régészeit és művészettörténészeit egyaránt (Balla, Éber, Hillebrand, Márton Lajos, Pasteiner). Az utóbbi évtizedekből Rabinovszky Máriusz két oldalnyi cikke, Vajda László kis füzeté az egyedüli termés. Még jellegzetesebb a római provinciával foglalkozó résznél a helyzet. Itt aránylag rendkívül bő irodalmat találunk. Az építészet — tekintettel jelentőségére — külön címszóként szerepel és több mint 600 munkát sorol fel. Ezenkívül a művészeti emlékek fejezete alatt közel 1200 munka foglalkozik

e témával. Itt Hekler és Nagy Lajos összefoglaló műven kívül a római provinciális művészettel újabb munka nem foglalkozik. A cikkek, tanulmányok légiói részletekkel, meghatározásokkal foglalkoznak, egyszerűen gyakran művészeti érdekű tárgyak régészeti feldolgozásai. Ugyanezt tapasztaljuk az eurázsiai nomád művészet címénél. Még a legjobb a helyzet a honfoglaló magyarság művészetének feldolgozásánál, mert itt Hampel, Hekler, Fettich tanulmányai és anyagközlése gazdagabb, de nem oly gazdag, mint azt az anyag, népünk egy korszakának művészete megérdemelné. A bibliográfiából az tűnik ki, hogy a hiba nem annyira a régészeti vonalon keletkezett, inkább a művészettörténészek hagyták el e terület gondozását, a régészek a saját módszerükkel foglalkoztak a saját anyagukkal. A hiányosság azonban nyíltan jelentkezik és ha a bibliográfia külföldi szerzőinek munkásságát nézzük, akkor szomorúan kell tapasztalni, hogy ott nem csappant az érdeklődés a régészeti anyag művészettörténeti feldolgozása iránt sem. Tudományunk tervezése során helyes lenne ennek a hiánynak kiküszöböléséről gondoskodni, hiszen az itt felmerülő problémákat mégis csak elsősorban a magyar kutatásnak, az anyag birtokosainak kell megoldani.

Banner János és Jakabffy Imre, valamint számos munkatársunknak hatalmas munkáját szeretnénk mielőbb egy művészettörténeti bibliográfiával viszonzni.

GYÖRFFY GYÖRGY:

A SZÁVASZENTDEMETERI GÖRÖG MONOSTOR XII. SZÁZADI BIRTOKÖSSZEÍRÁSA

A Magyar Tudományos Akadémia társadalmi-történeti tudományok osztályának közleménye. II. 3—4. sz. 325—362. l. és III. 1 sz. 69—164. l. (Különnyomatban is.)

A szerény című tanulmány a középkori magyar történelem egyik igen jelentős kérdését teljesen új megvilágításba helyezi s eredményeit, úgy véljük, művészettörténeti szempontból is értékelni kell. A szerző III. Bélának eddig ismeretlen görögnyelvű oklevélét páratlan gondos filológiai módszerrel hámossa ki II. Honorius pápa 1218-as bullájából, ami módszertani szempontból is különösen figyelemre méltó. Györffy azonban nem elégszik meg a »felfedezés« közvettével, azzal sem, hogy az oklevélről kimutatja, hogy a szávaszentdemeteri görög monostor adománylevele, hanem tanulmányában végigkíséri a görög monostor egész történetét a város i. u. 9-ből való alapításától kezdve egészen addig, amíg a kolostor egy hamis oklevél segítségével 1228 körül a pécsi püspökség védnöksége alatt kísérli meg birtokait megmenteni. Györffy részletes és mind a gazdasági körülményekre, mind a szellemi életre kiterjedő feldolgozása a magyarországi görög monostorok legtöbb problémáját felveti, sok esetben a megoldáshoz is segíti. Ezért jelentős tanulmánya művészettörténeti szempontból s ezért kísérjük meg tanulmányának részleteredményeit, valamint elvi jelentőségű állásfoglalását a mai szempontunkból is részletesebben taglalni.

Szávaszentdemeter, az ókori Sirmium, történetével kapcsolatban mindjárt a tanulmány elején felmerül a szerémségi Frankavilla (Nagyolaszi-Mandjelos) város keletkezésének kérdése. Mint köztudomású, egy páviai krónika ezt a várost milánói telepések alapításának tartja, akik II. Frigyes német császár ostroma és rémuralma elől vándoroltak ki Itáliából. A város a pécsi püspökség határán fekszik. A krónika még azt is tudni véli, hogy a milánói telepések még egy várost alapítottak (a mai ismereteink szerint nem azonosítható Cadabult) s mindkét helyen városuk patrónusának, Szt. Ambrusnak, templomot is építettek. Ennek az érdekes adatnak összekapcsolása a pécsi székesegyház építő és díszítő felsőolasz (esetleg páviai) műhellyel eddig azért ütközött nehézségbe, mert a pécsi építkezés, a kőfaragó munka nagy része (népoltár, altemplomi lejáratok, kórusválasztó korlát, tornyok) — a stílus tanúsága szerint —

a XII. század hatvanas éveiben már befejeződött. Györffy utal azonban arra a körülményre, hogy a helyet — eltekintve az első kereszteshadjárat útleírásaitól — Idrisi arab geográfus 1154-ben írt művében is említi, sőt jelentős városnak mondja, s így a város alapítása a XI. századra, nyilván már korábbi olasz betelepülésre tehető. Ez esetben ezt az adatot a pécsi műhellyel kapcsolatban komolyan értékelni kell.

Hasonlóan értékes művészettörténeti vonatkozású megállapítás, amivel a szerző csak jegyzetben foglalkozik, hogy a IX. századi frank-szláv építkezések egyikét a kétséges Durnava egyházat a Dunántúli Tornavával, illetve Somlyóvásárhellyel azonosítja. Az itt álló apáca-kolostorról pedig feltételezi, hogy az egykori szláv templom helyére István király telepítette az apácákat — miként azt a XVI. században is említik. Még érdekesebb és módszertani szempontból sokatigéző az a megállapítása, amit Durnava-Tornava egyház védőszentjének változásáról ír. Durnava IX. századi templomának védőszentje Szt. Ruppert (Ruodbert) a salzburgi egyházmegye kedvelt védőszentje, de a XII. századi magyar templomról már Szt. Lambert. Hasonló patrónusváltozás Magyarországon másutt is előfordult s arra mutat, hogy a salzburgi érsekség régi pannóniai joghatóságát akarták feleltetni, ezért helyettesítették Ruppertet Lamberttel. Györffy megállapítása két szempontból is fontos: a IX. századi szláv kereszténység templomainak helyét a Conventsióból ismerjük ugyan, de eddig csak Zalavár, Pécs, Szombathely volt azonosítható. Györffy módszerével remélhetjük, hogy a jelentékeny számú helynévből — a patrónusok vizsgálata alapján — számos újat sikerül azonosítani. Ilyen azonosítások jelentőségét a régészet és a művészettörténet szempontjából, eléggé bizonyítják a zalavári ásatások eredményei.

Művészettörténeti szempontból komoly megfontolást igényel, amit Györffy Ajtony bolgár egyházi kapcsolatairól kimutat, különösen az, hogy Ajtony a bolgár egyházzal volt kapcsolatban és az uralma alatt álló terület egyházilag Ochridához tartozott, mely 869-től 1028-ig Konstantinápolytól független patriarchátus volt. Mind ez azért jelentős, mert a XI. század első felében Ochridában ugyanaz az Adria-parti művészeti kultúra élt, mint Gradóban, Aquileiában, főként Velencében, sőt nálunk is. Ez viszont Ochrida és a magyar emlékek viszonyának megvizsgálását igényli. Kétségtelen ugyan, hogy egyházi szempontból legfeljebb nyelvi eltérés lehetett a bizánci rítusú görög és bolgár egyházak között, viszont művészeti szempontból nem jelentéktelen különbség az Adria parti kikötőkben virágzó művészeti kultúra és annak esetleges konstantinápolyi gyökere, különösen ha a magyar művészet fejlődése szempontjából a közvetítőterületek kérdését is tisztázni akarjuk.

Itt említem meg — noha Györffy tanulmányában csak később tér ki ezekre a problémákra, — hogy a X. századi emlékegy két eddig nehezen elhelyezhető darabja kap új megvilágítást Györffy adatai alapján. Az aracsi és a bodrogmonostorszegi faragványokra gondolok, melyek kétségtelenül azonos művészi kultúra termékei, bár az Alföld két ellenkező pontján a Duna, illetve a Tisza partján kerültek elő. Kétségtelen az összefüggés, ha a faragványoknak nemcsak előlapját, hanem oldallapján levő ábrázolásokat, főként a két felszer-számozott lovat összevetjük. Bodrogmonostorszeg a Duna partján, Aracs pedig a Tisza partján fekszik, nagyjában azonos magasságban. Ha azonban a két emlék szoros stílári kapcsolatait tekintjük, a földrajzi távolságot megmagyarázza, hogy részben Ajtony birodalmához, az általa épített óbolgár templomokhoz tartozhattak. Éppen arról a területről származnak, ahonnan Györffy egymásután mutatta ki a szávaszentdemeteri monostor birtokait, egyházait, amelynek szlávnyelvű lakossága a pápai oklevelek tanúsága szerint — nyilván korábbi joga alapján — még a dézsmafizetés alól is mentes volt. Ennek a területnek, illetve lakosságának a XI. századi magyar építészet fejlődésében vitt szerepe még felderítésre vár. A források alapján azt kell feltételezni, hogy jelentékeny részben résztvettek az István

király által megindított építkezésekben és ezen keresztül a monumentális építészet terén ők is tanítói voltak a magyarságnak.

Tovább is folytathatnánk Györffy tanulmánya művészettörténeti vonatkozásainak boncolását, eredményeinek ismertetését és az ezzel kapcsolatban felálló problémák továbbfűzését. (Pl. Györffy kimutatja, hogy a konstantinápolyi Szt. Julián egyház azonos az István király által alapított zárandokházzal, stb.) Fontosabbnak tartom, hogy a tanulmány általános eredményével művészettörténeti szempontból foglalkozunk.

Művészettörténetírásunk nem tudott tisztán látni a bizánci kapcsolatok kérdésében, éppen azért, mert történészeink nem tudták az alapvető ellentmondásokat feloldani. Az ismert hat görög monostor (Veszprémvölgy, Csanád, Oroszlános, Visegrád, Pentel és Szávaszentdemeter) esetében nem ismertük ezek szervezetét, kapcsolatát Bizánccal, nem tudtuk, hogy ezek elszigetelt egységet vagy összefüggő egészet alkottak. Nem tudtuk azt sem, hogy a monostorok honfoglalás utáni alapítások-e vagy pedig korábbi előzményekre mennek vissza. Végül nem ismertük egyházi kiváltságait, birtokait, hogy milyen súlyt képviseltek hazánk gazdasági és kulturális életében. Az ismert adatokkal szemben ellentmondásnak látszott a sokat idézett III. Incze-féle levél, mely szerint Magyarországon sok görög coenobium van. Györffy tanulmányában összeveti a tihanyi, vespriémvölgyi, garamszentbenedeki és a pannonhalmi bencés kolostorok birtokállományát a szávaszentdemeterivel és kimutatja, hogy a görög monostor a leggazdagabb egyházaink közé tartozott, földbirtok szempontjából nem sokkal maradt alatta a pannonhalmi főapátság 1093-as birtokainak. Ez érthető is, hiszen a monostor ugyanazt a helyet foglalta el a görög egyházi hierarchiában, mint Pannonhalm a római egyházban. 1028-tól Szávaszentdemeter közvetlenül a konstantinápolyi patriarchiától függött. Birtokainak nagysága, a kolostor gazdagsága eléggé indokolja, hogy az egyházi unió létrehozásának kudarcra után a kihaló görög apátságokba sorra bencéseket telepítenek, így 1344-ben a szávaszentdemeterbe is, mely az utolsó görög apát 10 év előtti halála óta üresen állt. A görög monostorok kihalása, majd török alatti pusztulása végleg megsemmisítette a bizánci kultúrának ezeket a tűzhelyeit. Az eredeti történeti helyzet világos rekonstrukciójához Györffy tanulmánya megadja a szükséges forrásalapot, sőt a kérdés perspektíváját is felvázolja. Most már a magyar régészetben a sor, hogy megvizsgálja és feltárja a Györffy által megállapított helyek településeit, templomait, kolostorait s ezzel biztos alapot adjon a bizánci befolyás alatt fejlődő anyagi kultúra és a bizánci művészet magyarországi hatásának helyesebb megítélésére.

HORVÁTH JÁNOS:

ÁRPÁD-KORI LATINNYELVŰ IRODALMUNK STÍLUSPROBLÉMÁI

Bp., 1954. Akadémiai Kiadó, 397 l.

Kevés területe van a magyar irodalomnak, mellyel oly sokat foglalkozott a történeti kutatás, mint a gyökerek az első rügyek és virágok, a XI–XIII. századi latinnyelvű emlékek feldolgozásával. Elég, ha Anonymusra gondolunk. Gestája több, mint kétszáz esztendeje a történeti forráskritika, a magyar irodalomtörténetírás próbaköve. Ennek ellenére semmiképpen sem lehet azt mondani, hogy a témát kimerítették volna. Melich János, Pajzs Dezső, Horváth János, Szilágyi Lóránd, Győry János, az utóbbi két évtizedben megjelent tanulmányai után Horváth Jánosnak új módszerrel sikerült mélyebbre hatolni, érdekes és értékes új megfigyelésekkel és megállapításokkal gyarapítani ismereteinket. Tanulmánya azonban nemcsak az eredmények, hanem a módszer szempontjából is a művészettörténetírás figyelmére méltó. Ő az Árpád-kori irodalmunk emlékeit első sorban

stílus szempontjából elemzi, tehát lényegében olyan jelenséget vizsgál az irodalom területén, ami rendkívül közel áll a művészettörténet által megfigyelt és tárgyalt jelenségekhez. Csak hogy míg a művészettörténet a stílus vizsgálatából indult el, addig a történetírás és az irodalomtörténet éppen az ellenkező utat tette meg. Korábban csak a tartalmi elemek érdekelték s azt igyekezett kimutatni, hogy az író által közölt anyag milyen mértékben felel meg a történeti valóságnak. Ennek a módszernek hullámlhegyeit és völgyeit nem vagyok illetékes ismertetni, de már Szilágyi Lóránd szép Anonymus tanulmányánál (Az Anonymus-kérdés revíziója. Századok 1937.) világosan kitűnt, hogy a forráskritikánál tovább vezető eredményeket a stílusvizsgálat adhat. Ezzel sikerült az első ránkmaradt Gesta szerzőjét tisztázni és írásának korát biztosan lehorgonyozni a XII. sz. végére, III. Béla művészeti szempontból is oly jelentős uralkodásának idejére. Vele párhuzamosan Győry Jánostól (Gesta regum — gesta nobilium Bp. 1948.) pedig a társadalmi szempontok vizsgálatával Anonymus történetiszemléletéről kaptunk nagyon értékes megfigyeléseket.

Horváth János a stíluskritika módszerét az Árpád-kori latin irodalom egészére alkalmazza, sőt korban tovább is megy, mert a kép teljessége kedvéért, de más módszertani megfontolások miatt is, még az Anjou-kori krónikásokat, a minorita barát és Kálti Márk krónikáját is bevonja vizsgálódásának körébe. Úgy vélem, rendkívül tanulságos a módszere: a stílust vizsgálja, de eredményeit állandóan ellenőrzi, anyagát sokszor úgy készíti elő, hogy az írásművet tartalmi szempontból, forráskritikai módszerrel elemzi, végül eredményeit gyakran kísérel meg társadalmi síkra vetíteni. Említettem, pontosan ellentétes utat jár tehát, mint a művészettörténeti kutatás, melynek ma elsősorban a tartalmi elemekből kellene kiindulnia és ezen keresztül vizsgálni a stílust, a tartalom visszahatását a formára, alakító erejét a stílusra. Egyezik azonban a két módszer (vagy a művészettörténet esetében még csak követelmény) abban, hogy az új módszerrel elérhető eredményeknek el kell bírni a korábbi (a művészettörténet esetében a stíluskritika) módszerek ellenőrző próbáját is.

Horváth János az európai latin irodalom stílusáramlatait vizsgálva megállapítja, hogy a késő antik irodalomból kiinduló tudatos stílustörékvések észlelhetők, melyeket kézikönyvek, ú. n. ars dictandi-k terjesztenek, meglehetősen egységesen fejlődő stílust alakítva ki a középkor századaiban. Nagyjából a X. század második felétől a XII. sz. végéig a rimes próza a középkori művészeti prózának úgyszólván kizárólagos megjelenési formája, egyes műfajokban azonban, különösen a legendaírodalomban tovább él még a XIII–XIV. században is. Egyeduralmát a ritmikus próza töri meg a XII. sz. végén, majd a XIII. sz. folyamán szinte teljesen kiszorítja az előbbi. Ezen a két irányon kívül főként a vers felé erősebben elhajló stílusformákkal is találkozunk (Stílus Hilarius, Prosimetrum).

Az Árpád-kori anyag vizsgálatát az oklevelek stílusának elemzésével kezdi, majd áttér a törvényekre, részletesen foglalkozik Gellért püspök „Deliberatione”-jával, s talán első ízben sikerül ezt az egyéni stílusú írásművet a magyar irodalom megfelelő helyére állítani. Ez után a legendák, majd a történeti művek részletes elemzése következik, bezárólag Kálti Márkig, mint azt már az előbb is említettem. A nagy anyag beható elemzése az eredményeknek a forráskritika, a tartalmi elemekkel való összevetése három területen eredményezett újabb megállapításokat.

A középkori magyar irodalom stílusában korról korra nyomon követhető a külföldi stílustanító dictatorok tanítása. A XI–XII. sz. emlékein a rimes próza, melyet a XIII. sz. elején lassan átvált a szövegnek ritmizálása. Érdekes viszont, hogy ez utóbbi stílusnak a XIII. sz. második felében speciális magyar változata ú. n. trispondeicus alakul ki, melynek elterjedését talán egy már meglevő magyaros ritmusra emlékeztető volta segíthette elő. Míg a XIV. sz. eleji szövegekben szabályos ritmus

állapítható meg, Kálti Márk már visszakanyarodik a hazai gyakorlat, a szabálytalan ritmizálás felé.

Külön ki kell emelni, hogy elsősorban Anonymus szövegében Horváth János olyan elemeket is talált, melyek a külföldi stílustanítók szabályai szerint nem magyarázhatók meg. Bizonyos elbeszélő fordulatok, sajátos primitív módor érzékelhető, melyet a hajdani magyar elbeszélő, élőszóban terjedő epikánk stílussajátosságainak minősít. Anonymus — Horváth szerint — nem hős énekeket írt át prózába, hanem »a jokulátor-énekek primitív elbeszélő fordulatait használja fel egészen új mondanivalójának kifejezésére«. Ugyancsak az élőszóban terjedő költészetünk hatását, stílusjegyeit fedezi fel krónikáink I. Béla, Géza és László királyaink történetével foglalkozó részében. Ezen a ponton Horváth János megállapításai a stílussajátosságok vizsgálata révén a középkori irodalom, főként a történetírás kronológiájában is jelentős változást eszközöl. Szerinte az ún. László-kori ősgesta két különböző korú részre bomlik. Az egyiket Miklós püspök írta 1055—60 között. Ez a rész részletesen beszámol a pogánylázadásokról és magatartását erős idegen (német) ellenesség jellemzi. A második részt Kálmán idejében foglalta írásba a Vecellin-nemzetség egyik késői leszármazottja és elődjével ellentétben meglehetősen kedvező színben tünteti fel Péter királyt és a németeket. Talán még jelentősebb, hogy ennek a résznek stílusán érezni meg a magyar jokulátor énekek stílárius hatását. A krónika XII. sz. eseményeit leíró folytatója II. István korában dolgozó, franciás műveltségű, kör-

mönfont szellemességű, maró gúnnyal telített író volt. A XIII. sz. történetíróját Horváth is Ákos mesterben látja, miként Györffy György. Ákos mester illesztette a krónikába azt a sokat idézett részt, mely az óbudai templom bizánci kőfaragóira vonatkozik. Ez tehát nem a XI. századi — ahogy értelmezni szokták —, hanem a XIII. sz. közepi helyzetre vonatkozatható. Alighanem IV. Béla feleségével jött görög kőfaragókra vonatkozik, illetve azok jelenlétét, munkásságát vetíti vissza a XI. századba. (V.ö. Györffy György: Krónikáink és a magyar őstörténet Bp. 1948.)

Ugyane csoportba tartozó megállapítás, hogy a hun történetnek nem Ákos mester, hanem a stílus és a tartalmi kritika alapján, Kézai a szerzője. Horváth János mind végig egyezteteti eredményeit a társadalmi fejlődéssel. E szempontból művének legszebb része, amint az erősen oligarchikus beállítottságú Ákos mesterrel szemben a Kun László udvarában élő Kézait, írása alapján, a feltörekvő kisebb birtokos nemesség, sőt bizonyos mértékig a plebejus réteg történetírójának mutatja be.

Az Árpád-kori irodalom vizsgálata tehát a stílus-elemzés módszerével eltűnt népi hős- (jokulátor) énekeink hatására, középkori irodalmunk, főként a történetírás történetére és íróinknak történet- és társadalomszemléletére eredményezett számos új megállapítást, olyan eredmények ezek, melyeket megismerni és rajtuk elgondolkozni érdemes a művészettörténészeknek is.

DERCSÉNYI DEZSŐ

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

- *Meller Péter: Leonardo rajzai a Divina Commedia-hoz 197
- *Katonáné Czobor Ágnes: Caravaggio fiatalkori önarcképei 223
- Végvári Lajos: Szőnyi István 232

KUTATÁS

- Balogh Jolán: A magyarországi négysarokbástyás várkastélyok 247
- Borsos Béla: A magyar üvegművesség története a reformkorban és az elnyomatás idején. I. 253
- Héjjné Détári Angéla: Niellok orosz szelence az Iparművészeti Múzeumban 261

ADATTÁR

- Tompos Ernő: Címertani adalék a soproni Szt. Mihály templom építéstörténetéhez 264
- Baranyai Béláné: Adatok a magyar falusi templomok berendezés történetéhez 265
- Zsindely Endre: Mányoki Ádám levelei Ráday Pálhoz 270
- Tombor Ilona: Rómer Flóris útijegyzetei 276

MŰEMLÉKVÉDELME

- Czagány István: A budapesti I. ker. XI. Ince pápater 4. sz. épületen végzett műemléki kutatások és helyreállítás eredményei 279

KÖNYVEK

- Szilágyi János György: Görög művészet (Ismerteti: Genthon István) 302
- Ghetti—Ferrua—Josi—Kirschbaum: Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano (Ismerteti: Genthon István) 302
- Radocsay Dénes: A középkori magyarország fal-képei (Ismerteti: Dercsényi Dezső) 303
- Garas Klára: Magyarországi festészet a XVII. században (Ismerteti: Aggházy Mária) ... 307
- A realizmus nagymesterei sorozat két kiadványáról (Dávid Katalin: Courbet, Dobay János: Szurikov) (Ismerteti: Aradi Nóra) 308
- Wilhelmb Gizella: Than Mór (Ismerteti: Aradi Nóra) 310
- Népművészeti kiadványok (Magyar népi díszítő művészet Manga János: Egy dunántúli faragó pásztor. Domanovszky György: Mezőcsáti kerámia) (Ismerteti: Tombor Ilona) .. 312
- A társtudományok köréből. (Banner János—Jakabffy Imre: A Közép-Duna-medence régészeti bibliográfiája; Györffy György: A szávaszentdemeteri görög monostor XII. századi birtokösszeírása; Horváth János: Árpád-kori latinnyelvű irodalmunk stílusproblémái) (Ismerteti: Dercsényi Dezső) 313

A csillaggal megjelölt cikkek teljes szövegükben megjelenni az Acta Historiae Artium 1954/55. évi kötetében.

О Г Л А В Л Е Н И Е

ОЧЕРКИ

- *Меллер, П.: Рисунки Леонардо к Божественной комедии 197
- *Катонане Цобор, А.: Юношеские автопортреты Караваджо 223
- Вегвари, Л.: Иштван Сёньи 232

ИССЛЕДОВАНИЯ

- Балог, Й.: Крепости-замки с четырьмя угловыми бастиями в Венгрии 247
- Боршош, Б.: История венгерского стекольного ремесла в эпоху реформ и во время угнетения. I 253
- Хеййне Детари, А.: Ювелирная работа русского происхождения в Музее прикладных искусств 261

ДОКУМЕНТАЦИЯ

- Томпош, Э.: Геральдические данные к истории построения церкви св. Михаила в г. Шопрон 264
- Бараньяине, Б.: Данные к истории внутреннего обзаведения венгерских сельских церквей 265
- Жидней, Э.: Письма Адама Маньоки к Палу Радаи 270
- Томбор, И.: Путевые записки Флориша Ромер 276

ЗАЩИТА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАМЯТНИКОВ

- Цагань, И.: Результаты искусствоведческих исследований и восстановительных работ по зданию № 4 на площади папы Инце в районе Будапешта 279

ОБЗОР КНИГ

- Силадьи, Я. Дь.: Греческое искусство (рецензент: И. Жантон) 302
- Гетти—Ферруа—Йоси—Кишбаум: Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano (рецензент: И. Жантон) 302
- Радочаи, Д.: Стенописи средневековой Венгрии (рецензент: Д. Дерченьи) 303
- Гараш, К.: Живопись в Венгрии в XVII. столетии (рецензент: М. Аггхази) 307
- О двух публикациях серии: Мастера реализма (Давид, К.: Курбе; Добаи, Я.: Суриков) (рецензент: Н. Аради) 308
- Вильхельмб, Г.: Мор Тан (рецензент: Н. Аради) 310
- Труды по народному искусству (Венгерское народное декоративное искусство; Манга, Я.: Пастух-резчик из Трансданубии; Домановски, Дь.: Мезёчатская керамика) (рецензент: И. Томбор) 312
- Из области вспомогательных наук (Баннер, Я. и Якабффи, И.: Археологическая библиография Среднего Бассейна Дуная; Дьёрффи, Дь.: Регистрация владений савасентдемерского греческого монастыря в XII столетии; Хорват, Я.: Стилистические проблемы латинской литературы в Венгрии в эпоху царствования династии Арпадов) (рецензент: Д. Дерченьи) 313

Помеченные звездочкой статьи поместятся в томе Acta Historiae Artium за 1954/55 г. на иностранном языке.

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

- **Meller, P.* : Les dessins de Léonard de Vinci pour la Divine Comédie 197
 **Katonáné Czobor, Á.* : Les portraits par lui-même du jeune Caravaggio 223
Végyvári, L. : István Szőnyi 232

RECHERCHES

- Balogh, J.* : Châteaux à quatre tours d'angle en Hongrie 247
Borsos, B. : L'histoire de la verrerie hongroise à l'ère des réformes et dans les années du despotisme 253
Héjjné Détári, A. : Un ouvrage d'orfèvrerie d'origine russe au Musée des Arts Décoratifs ... 261

DOCUMENTATION

- Tompos, E.* : Contribution héraldique à l'histoire de la construction de l'église de Saint-Michel à Sopron 264
Baranyai, B. : Données sur l'histoire du mobilier des églises de village de Hongrie 265
Zsindely, E. : Les lettres d'Ádám Mátyóki à Pál Ráday 270
Tombor, I. : Le journal de voyage de Flóris Rómer 276

LA PROTECTION DES MONUMENTS HISTORIQUES

- Czagány, I.* : Les résultats des recherches concernant les monuments historiques et la reconstruction de l'immeuble no. 4, Place du Pape Innocent XI, Budapest I^{er} 279

REVUES DES LIVRES

- Szildgyi, J. Gy.* : L'art grec (Compte rendu par *I. Genthon*) 302
Ghetti—Ferrua—Josi—Kirschbaum : Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano (Compte rendu par *I. Genthon*) 302
Radocsay, D. : Peinture murale de la Hongrie médiévale (Compte rendu par *D. Dercsényi*) 303
Garas, K. : La peinture en Hongrie au XVII^{ème} siècle (Compte rendu par *M. Aggházy*) 307
 Sur deux publications de la série : Les maîtres du réalisme (*Dávid, K.* : Courbet, *Dobay, J.* : Sourikov) (Compte rendu par *N. Aradi*) 308
Wilhelmb, G. : Mór Than (Compte rendu par *N. Aradi*) 310
 Publications sur l'art populaire (Arts décoratifs populaires hongrois : *Manga, J.* : Un berger sculpteur de la Transdanubie ; *Domanovszky, Gy.* : Céramique de Mezőcsát) (Compte rendu par *I. Tombor*) 312
 Du domaine des disciplines auxiliaires (*Banner, J.* et *Jakabfy, I.* : La bibliographie archéologique du Bassin Central du Danube ; *Györffy, Gy.* : Le recensement des propriétés du monastère grec de Szávaszentdemeter au XII^{ème} siècle ; *Horváth, J.* : Les problèmes du style de notre littérature en langue latine à l'époque des Árpád (Compte rendu par *D. Dercsényi*) 313

N. B. Les articles marqués par un astérisque (*) paraîtront in extenso dans le tome 1954/1955 des Acta Historiae Artium



A kiadásért felelős: az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki felelős: Tóth Ferenc
Kézirat érkezett: 1954. VIII. 17. — Terjedelem: 15 $\frac{1}{2}$ A/5 ív — Példányszám: 800, 119 ábra + 3 melléklet

33071/54 Akadémiai nyomda — Felelős vezető: ifj. Puskás Ferenc